

Università degli Studi di Roma "La Sapienza"

Facoltà di Lettere e Filosofia

Tesi di Laurea in Metodologia e Critica dello Spettacolo

**ANALISI DELLE TECNICHE DELLA COMMEDIA DELL'ARTE**

**I GENERICI E LA PARTE DEL DOTTORE**

di

**Cecilia Fabrizi**

E-Mail: [cecfabrizi@tiscalinet.it](mailto:cecfabrizi@tiscalinet.it)

Matricola 10110644

Anno Accademico 1998-1999

Relatore - Chiar.mo Prof. **Roberto Ciancarelli**

Correlatore - Chiar.ma Prof.ssa **Clelia Falletti**

---

INDICE

[Presentazione](#)

[Capitolo I](#)

Gli studi sui Generici

[Capitolo II](#)

I materiali per le parti serie: gli Innamorati

- Gli attori nelle parti dell'Innamorato

## Capitolo III

I materiali per le parti comiche: gli zanni, il Capitano e i vecchi. Pantalone e il Dottore.

- Gli attori e le parti comiche

### Gli zanni

### Il Capitano

### I vecchi

### Analisi della drammaturgia di Pantalone e del Dottore

### Pantalone

### Il Dottore

### La figura del Dottore negli scenari

### Conclusioni

### Bibliografia

---

## **Presentazione**

Nella Commedia dell'Arte l'attività dei comici non aveva la sua caratteristica principale nell'interpretazione di un testo scritto, ma si trasformava in un gioco di ritagli e di accostamenti, la cui riuscita dipendeva dalla capacità del comico di nascondere la propria arte. Questa era la caratteristica principale dell'improvvisazione della commedia dell'Arte; essa si basava sui *generici*, brani che erano applicati agli elementi ricorrenti in ogni canovaccio e che avevano la funzione di incrementare il patrimonio degli attori.

I comici dell'Arte, in particolare Flaminio Scala, Francesco e Isabella Andreini per quanto riguarda la prima generazione, Giovan Battista Andreini, Pier Maria Cecchini e Niccolò Barbieri per quanto riguarda la generazione successiva, dimostravano di possedere una cultura letteraria che si estendeva anche alla poesia. Essi, attraverso uno studio attento di alcuni testi ritenuti importanti da loro stessi, cercavano di nobilitare la propria professione, allontanandosi quanto più possibile dal mondo dei ciarlatani e dei

saltimbanchi, a cui tendenzialmente venivano accomunati, cercando invece di avvicinarsi al mondo dei letterati e dei poeti.

In seguito gli attori abbandonarono il loro studio quotidiano e si servirono di quello di colti dilettanti come Andrea Perrucci e Placido Adriani.

I *generici* diventarono, da insieme formato dalle opere degli attori e da quelle che facevano parte della loro biblioteca posta idealmente dietro le quinte del teatro, diventarono vere e proprie regole che, da un lato agevolavano la rappresentazione degli spettacoli, dall'altro conferivano ad essi una certa monotonia e rigidità.

Ogni ruolo della Commedia dell'Arte aveva un repertorio formato dai *generici* ad esso propri; essi erano formati da caratteristiche linguistiche ricorrenti. Gli Innamorati, ad esempio, dovevano utilizzare, secondo le indicazioni di Andrea Perrucci, figure retoriche e artifici verbali che rendessero lirica la loro recitazione; gli zanni invece alteravano l'aspetto dell'italiano, ricavando dal proprio linguaggio termini che sostituivano quelli adottati dall'uso comune, per evidenziare l'intenzione fortemente comica della loro parlata. I vecchi e i servi possedevano *generici* che li qualificavano da un punto di vista geografico: Arlecchino e Brighella si esprimevano in bergamasco, Pulcinella in napoletano mentre Pantalone utilizzava termini che si riferivano senza dubbio alla realtà locale in cui la maschera si trovava ad agire.

Il repertorio del Dottore appariva poi contraddistinto maggiormente da un punto di vista fonetico e morfologico; nelle *tirate*, pezzi chiusi tipici di questo personaggio, egli si esprimeva in un linguaggio caratterizzato dalla fusione del bolognese, la sua lingua d'origine, con un latino maccheronico.

Alcuni *generici* infine sottolineavano il legame della maschera con una realtà locale e dialettale determinate, mentre altri mettevano in evidenza, da un punto di vista fonetico, gli elementi caricaturali, come nel Dottore "dotto ma cicalone".

---

## Capitolo I

### Gli studi sui Generici

Nella Commedia dell'Arte, a giudizio di Tessari, l'attività dell'attore perdeva il suo carattere tradizionale d'interpretazione e, rifiutando l'appoggio di un testo scritto, diventava composizione, gioco di ritagli e di accostamenti, la cui riuscita dipendeva dalla capacità dimostrata dal comico nel nascondere la propria arte. Questo era dunque l'aspetto principale dell'improvvisazione degli attori, esercitata sui *generici* o *zibaldoni*, che diventavano così brani destinati ad alimentare il patrimonio degli attori.

I *generici* s'informavano su un criterio di adattabilità il più ampio possibile, in essi la parola non possedeva il massimo grado di libertà, ma doveva presentarsi come interamente funzionale alle costanti della parte.

Tali materiali scenici si basavano sugli elementi che ricorrevano nei canovacci: le maschere serie e la loro vicenda amorosa, le maschere ridicole e l'intrigo *zannesco* a cui davano vita.

Tessari riteneva dunque che il *generico* fosse l'espressione della "reazione di una psicologia ridotta a carattere davanti ad un evento ridotto a *lieu commun*". Tessari, nella prima fase dell'Improvvisa, definisce il *generico* un vero e proprio *collage*, formato dalle opere degli attori e da quelle che essi traevano dalla loro biblioteca, mentre in un successivo momento, scomparsa la generazione dei coniugi Andreini, dei Bruni, dei Cecchini e dei Barbieri, gli attori abbandonarono lo studio quotidiano, rinunciando al lavoro di rielaborazione e cominciarono a servirsi di quello di colti dilettanti.

Nel tardo Seicento i comici dell'Arte cominciarono così a sfruttare l'opera dei letterati in modo sistematico, ogni compagnia scritturava un poeta e ne pagava le prestazioni. La biblioteca ideale in cui, insieme a *Le bravure del Capitan Spavento* di Francesco Andreini, si poteva trovare una ricca scelta di testi certamente impensabili per i comici antichi, come le opere del Burchiello e del Doni, i trattati del Tasso e il *Cannocchiale aristotelico* del Tesauo, non si trovava più dietro le quinte dei teatri, ma nello studio di intellettuali come Andrea Perrucci, autore di uno dei trattati più importanti sulla commedia dell'Arte della fine del Seicento, *Dell'Arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*.

Questo testo, secondo Anton Giulio Bragaglia, che ne ha curato l'introduzione e le note, aveva la funzione di un vero e proprio *zibaldone* e si presentava come un repertorio per gli scolari del Perrucci.

Bragaglia riteneva inoltre che l'autore *Dell'Arte rappresentativa* avesse avuto il torto apparente di proporre un testo, in un teatro che si vantava di essere improvvisato anche nella premeditazione.

Perrucci, secondo Mario Apollonio, possedeva fortemente il senso dello spettacolo, ma non vi si abbandonò totalmente né come attore né come spettatore, egli aveva un atteggiamento critico nei confronti del teatro, ma si fermò all'analisi della tecnica, dettando le consuetudini dello spettacolo.

Ne *l'Arte rappresentativa* opera che, a giudizio di Taviani, costituiva l'immagine più evidente di come i materiali letterari fossero una parte molto importante del lavoro quotidiano dell'attore dell'arte, veniva sottolineata la maggiore difficoltà dell'azione di recitare all'improvviso rispetto alla premeditata. Era fondamentale che non si cimentasse chiunque in questo impegno così difficile, infatti: "[...] avendosi voluto provare a recitare all'improvviso poeti, letterati e dottori, si sono confusi e turbati, che non hanno accertato a dir parola [...]". Perrucci riteneva quindi importante che l'improvvisazione avesse una precettistica, a cui si potevano applicare solo quelli "che sappiano che vuol dir regola di lingua, figure retoriche e tropi". Tessari spiega come lo stesso ampliò la biblioteca dei comici dell'Arte includendovi i nomi del Tasso e del Tesauo; uno doveva offrire loro l'elemento base del linguaggio, il concetto, mentre l'altro avrebbe fornito loro

le variazioni stilistiche di esso, le metafore ingegnose e argute. Scriveva il Perrucci "I concetti, disse il Tasso, non sono altro che: immagini delle cose, le quali non hanno soda e reale consistenza in se stesse, come le cose ma nell'anima nostra hanno un certo loro essere imperfetto, e quivi dall'immaginazione son formate e figurate. Dà concetti nasce la locuzione". La recitazione all'improvviso si basava sui *generici*, definiti "[...] composizioni generali, che si possono adattare ad ogni specie di Comedia, come sono per l'Innamorati, e Donne, di Cocetti, Soliloquii, e Dialoghi, per i Vecchi, Consigli, Discorsi, Saluti, Bisquizzi, e qualche graziosità, e perché ognuno d'essi v'abbia qualche regola, anderemo discorrendo d'ogni parte di essa in particolare, con darne qualche esempio, acciocchè ognuno a suo capriccio se la vada pio formando e se ne serva secondo l'occasione"; tali concetti dovevano essere raccolti in un libro, intitolato *Cibaldone Repertorio*.

Perrucci notava che i migliori attori se si facevano fare "libri di cose adatte a tutte le occasioni, avevano poi tanta accuratezza in accomodarle che sembrava che uscisse all'improvviso ciò che s'avevano da molto tempo premeditato".

Nicoll spiega che Perrucci permetteva solo agli Innamorati le *chiusette*, sentenze alla fine dei dialoghi, che ribadivano il concetto esposto in precedenza, che gli attori utilizzavano per dare una conclusione energica ed efficace alle scene.

Egli riteneva infatti perfettamente realistico che un innamorato divenisse lirico. Gli attori che interpretavano tale parte dovevano utilizzarle comunque con discrezione perché "il soverchio zucchero non guasti la vivanda".

L'autore dell'*Arte rappresentativa* si preoccupava poi di avvertire gli attori che interpretavano gli altri ruoli che non dovevano dare troppa importanza ai versi, per non rischiare di apparire poco concreti.

Perrucci mostrava di non dimenticare un altro importante problema degli attori: nella commedia improvvisa i monologhi che la maschera utilizzava, traendoli dal proprio repertorio, dovevano integrarsi perfettamente all'interno della rappresentazione considerata nel suo insieme. Occorreva dunque evitare che l'inserimento di essi nella composizione collettiva "dove la varietà di tanti personaggi, tra i quali per forza v'ha da essere chi sia men perfetto e men abile, fa che la irregolarità ne nasca", provocasse disarmonie fatali al successo dell'opera.

Roberto Tessari spiega che per far in modo che lo spettatore non si accorgesse che erano stati operati dei veri e propri furti da un patrimonio culturale preesistente, era necessario che questi brani fossero mascherati dall'unità di tono e di stile di tutti gli attori.

Riferendosi agli Innamorati Pier Maria Cecchini scrive "Sogliono questi che si compiacciono di recitare la parte dell'innamorato arricchirsi prima la mente di una leggiadra quantità di nobili discorsi attinenti alla varietà delle materie che la scena suole apportar seco. Ma è da avvertire che le parole susseguenti all'imparate vogliono aver acciò uniformità con le prime, che il furto paia patrimonio e non rapina, onde, per far

ciò, non mi par avviso sprezzabile una frequente lettura di libri continuamente eleganti, poiché rimane a chi legge una tale impressura d'amabilissima frase, la quale ingannando chi ascolta, vien creduta figlia dell'ingegno di chi favella".

Egli ammoniva anche gli attori a non approfittare del fatto che tutte le parti diverse divertivano ugualmente il pubblico, essi infatti dovevano assolutamente fare attenzione a non rompere il filo della commedia; pur sfruttando a fondo le loro parti, non si dovevano lasciare andare a digressioni che avrebbero potuto far dimenticare il soggetto della rappresentazione.

Ne *l'Arte rappresentativa* vi erano indicati dialoghi generali, in special modo di *concetti* e di *botta e risposta*: in essi era utilizzata la metafora continuata, per dimostrare la coesistenza di vari significati in uno stesso concetto. Erano poi, secondo Perrucci, più frizzanti dei primi ed erano principalmente *d'amor corrisposto, di priego o scaccia, di sdegno o di pace*.

In aggiunta ai concetti universali vi erano quelli legati a situazioni sceniche particolari: i *Soliloqui nell'uscire*, chiamate *prime uscite*, che caratterizzavano il tipo e potevano riguardare l'amore corrisposto, tacito, geloso, disprezzato o un'altra passione.

Un tipo particolare di soliloquio era la *tirata* che esprimeva il carattere del personaggio e le vicende in cui agiva. Le *uscite* e i *soliloqui* potevano terminare con le *chiusette*; in genere le *uscite* erano costituite da una coppia di rime bacciate. Era sufficiente mutare il genere e tali composizioni potevano essere adattate anche alle donne. La lezione più importante che si desume dal trattato *Dell'Arte rappresentativa* non è dunque quella della fissazione dei ruoli, ma quella di aver affermato una drammaturgia in costante relazione con la pratica rappresentativa.

Benedetto Croce è il primo autore che parla del monaco benedettino Placido Adriani, letterato e autore lucchese vissuto nella prima metà del XVII secolo. Egli comunicava la notizia dell'esistenza, nella biblioteca Augustea di Perugia, di una raccolta manoscritta di concetti comici, intitolata *Selva overo Zibaldone*, frutto delle esperienze di un teatrante esponente del cosiddetto dilettantismo. Secondo Valentina Gallo, nel suo recente saggio sulla *Selva*, il Croce non apprezzava tale materiale, ritenendolo documento di un fenomeno in declino, egli scriveva infatti "Quanta ricchezza (ricchezza se vogliamo di cenci e d'immondizie letterarie), in confronto ai pochi saggi di simile robe che si solevano citare fino ad alcuni anni sono, cavandoli per lo più dal noto libro di Andrea Perrucci".

Dopo un lungo silenzio protrattosi fino al nostro secondo dopoguerra, si aveva con Mario Apollonio il primo giudizio critico sulla struttura interna e sul valore dello scritto di Placido Adriani. Egli definisce la *Selva* come una successione di espedienti comici di infima categoria, incoerenti e privi di senso, che rappresentano perfettamente la sua epoca, giudicata statica e avvezza ad una teatralità puramente estetizzante. Nella *Storia del teatro italiano*, si trova un paragone tra lo *Zibaldone* di Placido Adriani e la commedia dell'Arte descritta dal Perrucci, scriveva così Apollonio " la comicità

osservata dall'Adriani predilige le forme verbali, dove Perrucci guardava più esplicitamente alle forme mimiche e più propriamente teatrali: indubbiamente è la conferma di quell'interesse culturale che già s'avvia a una disciplina filologica, ma anche la testimonianza che quel mondo s'allontana: e più nel tempo che nello spazio, volgendosi ormai le forme ad uno stile diverso".

Secondo il giudizio di Valentina Gallo mancava a Mario Apollonio "una piena conoscenza dell'ambiente teatrale a cavallo tra dilettantismo e professionismo, un taglio critico che dialogasse con la contemporanea drammaturgia partenopea, che forse più e meglio gli avrebbe consentito di cogliere le finalità della *Selva* [...]".

Valentina Gallo spiega poi che solo intorno alla metà del nostro secolo l'opera dell'Adriani usciva dalla cerchia degli eruditi per approdare ad un pubblico, seppur francofono, certamente più ampio di quanto non fosse mai stato in precedenza.

Uno studio specifico riguardante l'opera di Placido Adriani è quello di Suzanne Thérault, a cui spetta, come scrive la Gallo nel suo saggio, il merito della pubblicazione di sei dei ventidue scenari perugini: *Li due Pulcinella simili*, *La pietra incantata*, *Pulcinella medico a forza*, *Gli imbrogli*, *Pulcinella finto principe*, *L'innamorata scaltra*. Nella sua opera, *La commedia dell'arte vue à travers le Zibaldone de Pérouse*, l'autrice affrontava l'indagine dei manoscritti da un punto di vista filologico, nel tentativo di risolvere i problemi di trascrizione e di edizione che essi presentano. Suzanne Thérault analizzava dunque le tematiche dei testi presenti nell'opera di Adriani, sia da un punto di vista storico-letterario, sia nei loro rapporti con la Commedia dell'Arte. Secondo la Gallo, l'analisi della studiosa francese non era chiara da un punto di vista metodologico, in essa non veniva affatto specificato quale valore attribuire ad un tema, il significato che esso poteva avere all'interno di uno scenario e quale importanza assumesse nello studio in questione. Si generava così una confusione tra l'oggetto di studio e il metodo di analisi: la Thérault finiva per rendere gli strumenti critici lo scopo della sua ricerca. Non rendendosi conto della particolarità della raccolta perugina, l'autrice si limitava ad elencare situazioni drammaturgiche rimaste invariate dal teatro plautino a quello goldoniano. Stefania Marauccidefinisce lo *Zibaldone* un documento importante poiché costituiva l'unica fonte dell'attività teatrale dell'Adriani: in esso sono indicate talvolta le date della rappresentazione degli scenari (dal 1711 al 1737), i luoghi (soprattutto Albaneta di Monte Cassino, ma anche Perugia e Assisi), e spesso anche gli interpreti, che erano in prevalenza religiosi sconosciuti. Il manoscritto si presentava tuttavia molto vago rispetto alle tappe della carriera del monaco; egli sembrava voler evitare ogni riferimento alla rete di relazioni nella quale era certamente inserito. Nella prefazione, ad esempio, evitava di dire a che livello di notorietà l'aveva condotto il notevole bagaglio tecnico di cui è frutto la sua opera, rendendo più difficile il compito di valutarla, non solo da un punto di vista storico. Il periodo della vita più importante per Placido Adriani fu molto probabilmente quello napoletano: nella capitale del vicereame egli maturò l'esperienza che ha ispirato la maggioranza delle sue composizioni. La *Selva* era dunque la testimonianza di una pratica teatrale che, sviluppatasi nel corso del Seicento nei collegi, nei conventi e nei monasteri napoletani, andava dallo spettacolo musicale, alla prosa italiana e spagnola, fino alla commedia dell'Arte. Tale fenomeno, sintomo di ironia

e di autoironia, ma anche di un bisogno di finzione, era scandito all'inizio del secolo XVII da un vero e proprio incremento della produzione dello spettacolo colto e popolare. Placido Adriani metteva, come garanzia della propria scrittura, l'esperienza di interprete all'improvviso e di attore abile nell'indossare il costume di Pulcinella. Da questo duplice esercizio derivò per lui la conoscenza del teatro del tempo, che lo aiutò molto nella compilazione del proprio volume, che i comici potevano utilizzare come repertorio.

Egli motivava così la sua creazione "La *Selva* io l'ho fatta perché ho provato, e toccato con mano, che anche i più bravi recitanti all'impronto dovendo fare 15 o 20 recite diverse, li mancano, conforme si suol dire le parole, e per lo più replicano l'istesso; ancora chi fa la parte soda di Innamorata e donna non sempre si trova pronta per li dialoghi di amore, sdegno e per questo ho raccolto tutto, acciò ognuno abbia panno per potersi vestire".

Stefania Maraucci evidenzia il fatto che il proposito dell'autore era dunque quello di raccogliere una summa di materiali per realizzare uno strumento che potessero utilizzare non solo i non mestieranti, ma anche gli attori con cui si era trovato ad operare, avendo riscontrato in questi ultimi mancanza di professionalità e di importanti qualità tecniche. Per quanto riguarda le fonti Valentina Gallo afferma che Placido Adriani, a testimonianza della sua consapevolezza estetica, prendeva dai secoli precedenti materiali diversi tra loro: le commedie di Giovan Battista Della Porta, *Gli straccioni* di Annibal Caro, due libretti per musica di Gennaro Antonio Federico, un testo di Cosimo Antonio Pelli. Nella sua ipotetica biblioteca si poteva trovare anche il *Decameron* del Boccaccio, Machiavelli, l'*Angelica* di Fabrizio de Fornaris; l'elenco potrebbe continuare all'infinito, certamente è più complesso rintracciare le fonti poetiche dello zibaldone: arie, ariette, recitativi, intermezzi e duetti. Placido Adriani si prefiggeva lo scopo di raggiungere un'esuberanza e un'abilità recitativa attraverso numerosi strumenti, ed è proprio in questa prospettiva che si può spiegare l'abbondanza di pezzi dialogati, arie, recitativi, canzoni, tirate, lazzi che, insieme agli scenari, definivano ed arricchivano il repertorio degli attori. Da un punto di vista strettamente drammaturgico la *Selva* si presenta divisa in soggetti e lazzi: i primi erano connotati drammaturgicamente nella loro dimensione di storia, i secondi invece, alieni da ogni contestualizzazione, erano nudi materiali mnemonici, disponibili a qualunque funzione della memoria culturale e professionale. Per quanto riguarda i lazzi contenuti nella *Selva*, Petraccone ne riporta nel suo testo alcuni esempi riguardanti la maschera di Pulcinella: il *Lazzo del precipitare*, "Questo lazzo è quando uno prega o Pulcinella o Coviello a farli un servizio e li esibisce denaro: quello se lo piglia e dice: Mi vuoi far precipitare", il *Lazzo della pellegrina*, il *Lazzo del piangere e del ridere*, e poi il *Lazzo di frutti e baci* in cui si legge "Il lazzo di frutti e baci è che Coviello finge la voce della donna amata da Pulcinella; Pulcinella dimanda i frutti di amore; Coviello da dietro lo batte; Pulcinella dice non essere quelli li frutti d'amore, ma baci; Coviello da dietro li dà schiaffetti"; il *Lazzo del cucire del legare*, il *Lazzo della mosca*, il *Lazzo del tacere*, il *Lazzo dell'orina fresca*, il *Lazzo di bontà di Pulcinella*, i *Lazzi d'acqua*, il *Lazzo della scarpa*.

I soggetti non erano semplicemente collezionati da Placido Adriani, egli, spiega Valentina Gallo, li spiegava e li interpretava; preoccupandosi anche di riempire gli spazi bianchi dello scenario con una tirata, un lazzo o una scena comica, mostrando in questo modo la ferma intenzione di lasciare poco spazio alla fantasia, all'esperienza e all'intuito di un attore professionista. Stefania Marauccidesume dunque una volontà dell'Adriani di rendere disciplinati i materiali comici, secondo un modello che si rifaceva alla commedia classica del Cinquecento. Il manoscritto era, a giudizio di quest'ultima, caratterizzato da una scrittura essenziale e da un tentativo di variare le esperienze dell'Improvvisa, anche all'interno di una gamma limitata di tematiche e di personaggi. Valentina Gallo sottolinea che Placido Adriani possedeva una forte capacità di analisi che si manifestava in modo particolare nella costruzione geometrica degli intrecci, nell'uso sapiente dello spazio scenico e nella scomposizione dello spettacolo drammatico in trame e *generici*. L'elemento di maggiore attrazione erano certamente i ventidue canovacci; ma nella *Selva* erano presenti anche giochi di parole, tirate, soliloqui, sghiribizzi, che formavano la materia di base offerta ai commedianti, e che rivelavano la predilezione dell'Adriani per una comicità verbale oltre che mimica. Il primo soggetto della *Selva*, *Non può essere*, ripreso dall'omonimo canovaccio della raccolta di Casamarciano, secondo Valentina Gallo mantiene, nonostante le analogie evidenti all'interno delle trame e la persistenza del nome dell'innamorato Orazio, una certa autonomia rispetto alla fonte. Il manoscritto dell'Adriani è certamente meno ellittico rispetto ad essa; rispetto all'enorme quantità di tecnicismi e alla sinteticità delle frasi del testo napoletano, la *Selva* di Placido Adriani si presentava certamente meno ellittica. Un'importante differenza tra le due versioni è senza dubbio quella che riguarda il numero degli attori che, con l'eliminazione del Dottore, si riducono a sette. Valentina Gallo spiega che Placido Adriani in questo caso non riteneva rilevante la maschera del vecchio ai fini del racconto, per questo la elimina facendo in modo che alcuni tratti del suo carattere si spostino sulla maschera di Coviello. Un'altra importante diversità tra lo scenario del monaco benedettino e la fonte della raccolta di Casamarciano riguarda la funzione dei personaggi: Pulcinella diventa il protagonista assoluto, mentre tale ruolo nella raccolta di Casamarciano era ricoperto da un personaggio femminile. Per quanto concerne le parti, Valentina Gallo nota nella *Selva* un'opposizione netta tra le parti serie e quelle ridicole, le prime caratterizzate dalla lingua toscana mentre le seconde da cadenze strettamente dialettali. Gli Innamorati degli scenari che facevano parte dello *Zibaldone* utilizzavano dunque la lingua metastasiana, oppure il fiorentino di stampo petrarchesco; il Capitano, Pulcinella e Coviello si esprimevano invece nel dialetto napoletano. È lo stesso Adriani che stabilisce all'interno della sua opera l'appartenenza del dialetto per le parti comiche, egli scrive infatti "se poi parerà, che qualche poesia napoletana sia particolarmente libera o grassa, se non piace si può lasciare, ma succedendo che alle volte molte scene languiscono, o vanno a terra, io do robba alli buffi acciò divertiscano l'udienza, anzi lodo in pieno cantate ridicole perché ho provato con esperienza e toccato con mano, che con queste (particolarmente alle prime e ultime scene) si è posta in allegria, e l'udienza e li recitanti".

Il monaco considera dunque il dialetto napoletano una lingua comica studiata nelle sue diverse gradazioni, da quella triviale, caratterizzata da doppi sensi osceni, a quella arguta dei giochi di parole, a quella goffa di Pulcinella, come si legge nella *Consurta di Pulcinella* Polleccenella, che siente? a mmè consurta? da mmè bolite parere? Io

strasecolo non cadde no precipetò di sella. Consurta? È comme la deggio dare? Sfortonato, e comme farò? aibbò aibbò. Le donne i cavalieri l'armi e gli amori. Consurta? n'a cosa de nania, quanto arriva, e mpizze. La Gola il sonno, e l'oziose piume anno dal mondo ogni virtù sbandita.[...] Quia dicit Galenus, seguetuto da Apocrate, e Ali, AVecenna, e altre: necessaria esset miedicus osservare, et videbunt; iddesto affacciarese allo cantaro; quia dice la scuola salernetana merda, et urina medici menestra prima. Ora tenenno solamente schitto mente alla facce de vosta Accellenzea, saccio l'infermitate vosta, e saccio, come iate. Dunque se il mio parere bramate. Manteneteve lubreco, cha iate".

La lingua pulcinellesca rappresenta, secondo Valentina Gallo, il tentativo di Placido Adriani di creare un dialetto moderato dalla capacità di rendere comprensibile ad un pubblico sempre più vasto la parlata napoletana.

Tale linguaggio è caratterizzato dalla sostituzione della labiale *v* con la *b*, dallo slittamento della *e* chiusa verso il dittongo *ie*, della *o* chiusa verso quello *uo* e anche dall'uso di tutte le forme dialettali dei verbi.

Stefania Maraucci nota che i personaggi della *Selva* agiscono in margini così ampi da riuscire a sopportare l'immissione di materiali eterogenei, mimici o verbali, interni o esterni al repertorio dello *Zibaldone*. Testi come l'*Arte rappresentativa* del Perrucci o la *Selva* di Placido Adriani erano certamente utili perché fornivano ai comici indicazioni di carattere generale, mentre *Le bravure del Capitan Spavento* di Francesco Andreini, o *Le stupende forze e bravure del Capitano Spezza Capo e Sputa saette* di Antonio Bardi potevano essere adattati alle loro necessità particolari. Nicoll indica che ai comici venivano forniti validi aiuti da autori amici, come ad esempio Gozzi che fornì ai membri della compagnia di Antonio Sacchi *generici* necessari ad attori ed attrici, non pratici di quell'arte, per ottenere gli applausi.

Pandolfi spiega che anche Goldoni compose *generici*, ad uso dei comici che da giovane frequentava e da cui sperava di essere rappresentato. Tessari scrive che intorno al 1728 la presenza dei *generici* all'interno della Commedia all'Improvvisto, era avvertita come una contraddizione, che doveva essere necessariamente risolta e spiegata. Luigi Riccoboni ad esempio reputava tali materiali scenici una macchia del teatro all'improvviso: la loro presenza era infatti compatibile solo con il suo momento di decadenza, essi avevano come unico scopo quello di sostenere la commedia dell'Arte, facilitando il compito di coloro che egli definiva attori mediocri. "On a été obligé de recourir aux monologues et à ces lieux communs que les Italiens appellent robbe generiche dont les acteurs se servent suivant l'interêt et la situation de la scène".

I *generici* vennero poi trascurati nell'Ottocento, epoca in cui il comico creava il testo seguendo solo la propria ispirazione estemporanea.

Un nuovo interesse nei confronti di tali materiali scenici si manifestò nei positivisti, con il Bartoli su tutti gli altri; essi ritenevano, contrariamente alla generazione precedente

secondo cui l'improvvisazione era creata senza alcun supporto predeterminato, che "[...]tutto o quasi tutto dovesse essere fissato nella commedia improvvisa [...]".

I positivisti avevano spinto la loro curiosità oltre quella che era la semplice rappresentazione e rimanevano enormemente stupiti di fronte alle innumerevoli occupazioni, che impegnavano quotidianamente una compagnia di comici, descritte così nei *Prologhi* di Domenico Bruni, per bocca di una servetta: "[...]la mattina la Signora (cioè la prima Innamorata), mi chiama: olà Ricciolina portami la innamorata Fiammetta che voglio studiare. Pantalone mi dimanda le lettere del Calmo. Il Capitano le bravure del Capitano Spavento. Il Zanni le astuzie del Bertoldo, il fugilozio e l'hore di ricreazione. Graziano vuole le sentenze dell'eborente. Lo Innamorato, vuol l'opere di Platone[...]".

I comici possedevano, posta idealmente dietro le quinte del palcoscenico, una biblioteca molto fornita, in cui si alternavano i nomi di Boccaccio, De Rojas, Andreini, Croce e addirittura di Platone.

Per formare il proprio repertorio essi non leggevano dunque drammi, ma i migliori libri del tempo, in generale testi non teatrali adatti ai ruoli da portare sulla scena.

Vito Pandolfi aggiunge a questo proposito che, per allenare la mente ad una sciolta espressione improvvisata, essi non utilizzavano solo le opere letterarie più celebri, ma anche gli spunti offerti dal gusto e dagli avvenimenti dell'epoca. I comici formavano il loro repertorio nelle biblioteche, nelle osterie e nei bordelli, sapevano dunque condire le loro opere con un umorismo strettamente legato all'attualità, parodiando in una forma che aveva presa diretta sullo spettatore. A tale riguardo Niccolò Barbieri nella *Supplica*, giudicata da Taviani come il testo che riassumeva e concludeva l'attività dei comici in difesa della loro professione, scriveva che "I comici moderni sono tali che, non vi è buon libro che da loro non sia letto, né bel concetto che non sia da loro tolto, né descrizione di cosa che non sia imitata, né bella sentenza che non sia colta, perché sempre leggono e sfiorano libri. Molti di loro traducono i discorsi delle lingue straniere, e se ne adornano, molti inventano, imitano, amplificano; basta che tutti studiano ò poco ò assai, come si può vedere dalle loro cose stampate, Rime, Comedie, Discorsi, Lettere, Suggetti, Dialoghi, Prologhi, ed altre composizioni e gli ritroverete quasi tutti imbevuti di molte scienze o almeno aspersi di quelle in superficie[...]".

Egli aggiungeva che essi inoltre "studiano e si muniscono la memoria di gran farragine di cose, come sentenze, concetti, discorsi d'amore, rimproveri, disperazioni e deliri, per averli pronti all'occasione, ed i loro studi sono conformi ai personaggi che loro rappresentano, e come sono in maggior numero quelli che rappresentano le persone gravi che ridicolose, così più attendono allo studio delle cose serie che delle giocose, ove la maggior parte di loro studiano più i modi di far piangere che quelli di far ridere[...]". Taviani ritiene che il testo di Niccolò Barbieri costituiva il tentativo di condurre un discorso in difesa dei comici contro le accuse di religiosi e letterati, non adeguandosi al loro stile ma elaborandone uno proprio che, pur non riproducendolo, muoveva dal materiale letterario della maschera di Beltrame. Attraverso la sua opera il Barbieri costruiva dunque un rapporto di tensione con la propria maschera scenica, senza mai

spezzare i legami con essa; egli in tal modo accennava a Beltrame, nel momento in cui l'accento aveva lo scopo di sottolineare che era Niccolò Barbieri a parlare e non la maschera da lui portata in scena.

Nell'ampia strategia di difesa dei comici, che si basava anche sulla pubblicazione degli scenari e di altri materiali scenici, è importante inserire insieme a Niccolò Barbieri anche Pier Maria Cecchini. Rispetto alla generazione precedente, quella di Cecchini, di Barbieri e di Giovan Battista Andreini rappresentava il momento della riflessione in cui venivano ordinate le esperienze dei comici più anziani. Tavianisottolinea infatti come nei suoi libri Cecchini si distanziasse dai comici del suo tempo e, correggendo il loro modo di recitare, presentava l'idea di un teatro moderato e verosimile, privo delle intemperanze e delle fantasie che avevano caratterizzato la recitazione di grandi attori come Francesco Andreini.

Nelle sue opere, il *Discorso sopra l'arte comica con il modo di ben recitare* e i *Frutti delle moderne commedie et avvisi a chi le recita*, Marotti rileva la forte coscienza che Cecchini possedeva del rigore e dell'onore della professione comica, al punto da ritenere necessario attribuire alle sue opere la funzione di veri e propri repertori per gli attori che volevano accingersi alla recitazione.

Nel *Discorso*, rimasto manoscritto, di cui si conosce la trascrizione che ne fece Luigi Rasi, egli forniva indicazioni riguardanti la voce, *Della voce*, la pronuncia corretta delle parole, *Della parola come si pronuncia*, oppure dava delle norme che riguardavano le varie parti, *Sopra le parti ridicole*. La suddivisione delle parti e i canoni che le riguardano è certamente l'elemento dominante anche dei *Frutti*, in essi il Cecchini prendeva minuziosamente in esame le parti degli Innamorati, le parti ridicole, trattando in modo più specifico, il Capitano, Graziano e Pantalone. I *Frutti*, a giudizio di Marotti, costruiscono il gioco attorico in modo armonioso e soprattutto originale; esso si basava infatti sulle parti, non sulle scansioni narrative della *fabula*. A giudizio di Tessari l'improvvisatore del Cinquecento e del Seicento instaurava con la parte da lui sostenuta un rapporto di assoluta complicità, di frequentazione assidua, che culminava in una vera e propria identificazione. Si aveva così, tra l'interprete e la maschera da lui portata sulla scena, un vero e proprio contratto che durava per tutta la vita dell'attore e che permetteva alla maschera di vivere, attraverso il tempo, una serie ininterrotta di reincarnazioni, imponendo al comico di tener conto dei tratti di cui essa andava arricchendosi. Nicoll spiega infatti che un attore abbandonava raramente una parte per assumerne un'altra, come Francesco Andreini, che lasciò la parte dell'Innamorato per divenire un Capitano. Altre volte un attore modificava un personaggio, come Domenico Biancolelli con Arlecchino, o ne creava uno nuovo, come Angelo Costantini con Mezzettino.

Quello che accadeva più frequentemente invece era che un attore, dopo aver adottato una parte, continuava a recitarla per tutta la vita: Giovan Battista Andreini interpretò la parte di Lelio fino a quando non si ritirò dalle scene, all'età di settantatré anni, Tiberio Fiorilli fu Scaramuccia fin oltre gli ottant'anni. Gli interpreti non dovevano inventare battute che fossero adatte a personaggi tra loro differenti, ma si dovevano concentrare esclusivamente sul tipo che avevano scelto.

Nelle loro improvvisazioni essi erano evidentemente facilitati dal fatto che le parti che recitavano erano di solito le stesse e il pubblico conosceva i personaggi, i cui caratteri fondamentali erano così fissati. Il comico non doveva dunque affannarsi a spiegare al pubblico qualcosa che non conosceva, egli aveva il compito di conferire la necessaria vitalità alla sua figura, adattandola agli intrecci più diversi.

A parere di Nicoll, nella fase iniziale dell'Improvvisa, quando gli attori erano freschi e non avevano alle spalle una tradizione teatrale pesante, le parti imparate a memoria non erano numerose ma si limitavano a passaggi lirici o retorici, che andavano considerati indipendenti dal dialogo.

Nello scenario *La pazzia d'Isabella* Flaminio Scala, nel momento culminante in cui l'eroina viene a sapere che il suo Orazio è morto, ritenne opportuno staccarsi dalla sua prassi normale e scrivere le parole precise dell'aria di pazzia della protagonista. Nicoll asserisce che in seguito probabilmente il numero delle scene scritte aumentò, così i nuovi attori ereditarono da coloro che li avevano preceduti, un numero di scene di repertorio sempre maggiore, che veniva ripetuto meccanicamente. Probabilmente i comici, nella fase di decadenza della commedia dell'Arte, non facevano altro che impegnarsi a ricordare i passaggi che avevano avuto successo la prima sera.

Nell'ultimo periodo dell'Improvvisa gli attori, secondo Nicoll, per ottenere successo, si impegnavano solo per fare in modo che le varie parti della messinscena, ben collegate tra loro, fossero inserite in un dialogo ben congegnato. Gli attori più abili erano capaci di incorporare nei loro discorsi tutto ciò che avevano imparato a memoria, riuscendo poi ad alterare ciò che offrivano di volta in volta al pubblico.

Parecchi di loro avevano ricevuto una buona istruzione, come Pier Francesco Biancolelli, al quale suo padre Dominique, il grande Arlecchino, aveva fatto impartire dai gesuiti una solida preparazione classica, prima di mandarlo sulle scene.

Il giovane Biancolelli seguì poi le orme del padre, interpretando la maschera di Arlecchino, a dimostrazione del fatto che la cultura non era necessaria solo agli Innamorati.

Ne *Il mondo di Arlecchino* si menziona come Casanova lodasse i discorsi dell'Arlecchino di Antonio Sacchi, sottolineando che, sebbene caratterizzati da un elegante incultura, avevano un'enorme grazia. Goldoni sottolineava l'immaginazione vivace e brillante del Sacchi il quale, penetrando a fondo nelle scene che rappresentava, era capace di infondere una freschezza nuova alle commedie da lui interpretate; infatti "Le sue battute comiche, le sue facezie non erano attinte al linguaggio del popolo né a quello degli attori. Aveva messo a contributo gli autori comici, i poeti, gli oratori, i filosofi.

Nei suoi discorsi improvvisati si riconoscevano i pensieri di Seneca, di Cicerone, di Montaigne, ma aveva l'arte di adattare le massime di quei grandi uomini alla semplicità del balordo e la stessa riflessione, che suscitava ammirazione nell'autore serio, dalla

bocca di quel grandissimo attore, faceva ridere". Molti comici della prima generazione, rendendosi conto dell'importanza dell'elemento letterario nel loro modo di fare teatro, sentirono la forte esigenza di dare alle stampe le proprie opere, perché non avevano alcuna intenzione di essere dimenticati dalle generazioni future. Scrisse a tale riguardo Francesco Andreini "Io bramava di preservarmi e di non dicadere di quel grido che acquistato m'aveva", e confessando ai lettori le ragioni che lo avevano indotto a scrivere aggiungeva "fui da molti amici consigliato a scrivere alcuna cosa e donarla alla stampa per lasciar qualche memoria di me[...]". L'opera di Isabella Andreini, pubblicata postuma da suo marito Francesco nei *Fragmenti di alcune scritture della sig.ra Isabella Andreini*, comprendeva discorsi scenici che si presentavano come repertori dove, in monologhi epistolari o in contrasti dialogici, veniva esaminata tutta la casistica dell'amore; tema che, soprattutto nelle *Lettere* veniva colto in tutte le sue specificazioni, evidenti dai titoli quali: *Preghiere amoroze, Della gelosia femminile, Querela di sfortunato amante, Biasimo dei vecchi innamorati, Della querela d'onestissimo amante*, che corrispondevano con assoluta puntualità alle situazioni psicologiche conosciute dagli Innamorati nelle vicende sentimentali dei canovacci.

Soprattutto gli amorosi contrasti contenuti nei *Fragmenti*, come l'*Amoroso contrasto sopra la dignità degli amanti*, un *Amoroso contrasto sopra la dignità del vero amore*, un *Contrasto sopra le passioni dell'odio e dell'amore*, davano secondo Molinari, l'idea di cosa potesse essere un duetto d'amore nella commedia dell'arte della fine del Cinquecento.

Il parlare era disteso e convincente, costruito sul modello dei dialoghi platonici e della trattatistica rinascimentale, spesso citata direttamente.

I motivi di queste composizioni costituivano dunque dei veri e propri topoi dell'Arte, e personaggi dell'Improvvisa erano gli ideali destinatari delle lettere di Isabella, che Tessari definisce monologhi, *exempla* dei discorsi che l'innamorata e il suo partner maschile esprimevano sulla scena.

Nella prefazione delle *Lettere*, scritte da Isabella "per il veemente desiderio di lasciar di sé medesima dopo morte una fama immortale", e che, come scriveva Francesco Bartoli "sono sparse dei più bei fiori della Rettorica, d'una sana Filosofia e di scherzosi detti, che allettare possono infinitamente", suo marito Francesco pubblicava sonetti del Tasso, del Chiabrera, del Marino, del Fabri, in aggiunta a vari elogi che dovevano perpetuare la fama di sua moglie.

Quella compiuta dall'Andreini era, secondo Tessari, un'operazione per cui l'epistolario, esempio di letteratura elevata, veniva utilizzato come contenitore e come mezzo di trasmissione di strutture espressive che, anche ad un livello letterario alto, mantenevano in ogni modo le tracce della materia teatrale su cui l'attrice lavorava.

Le *Lettere* sono state definite da Isabella Innamorati, esercizi di scuola barocca, in cui l'Andreini riusciva a realizzare una fusione così armoniosa di letteratura e arte estemporanea da tramandare un'eco, sia pur debole, della sua attività d'improvvisatrice.

Vito Pandolfi aggiunge che la comica Gelosa, interpretando il ruolo dell'Innamorata sulla scena, mostrava il proprio virtuosismo operando tramite l'intelletto sulla passione, così da renderla più degna d'interesse, creando una vera e propria *ars amandi*.

Isabella proponeva sulla scena espressioni, movimenti, modelli di eloquio, che la società contemporanea conosceva molto bene ed ammirava per la loro innaturale ed incantevole seduzione.

L'opera di una tale attrice si differenziava estremamente dalla semplice ripetizione delle parole di un poeta; la sua era una sintesi culturale e creativa derivante dal mondo del neoplatonismo e dal costume cortigiano, che lei stessa incarnava di fronte agli occhi del pubblico.

Le opere di Isabella potevano essere inserite di diritto nella tradizione accademica, in esse infatti erano le parole del Petrarca che si presentavano come i necessari strumenti del lavoro espressivo dell'attrice.

Isabella Innamorati evidenzia poi come il petrarchismo diffuso e la pratica dei *centoni* creavano sulla scena un processo di slittamento e risonanze, che mettevano in corrispondenza la memoria dell'attore e dello spettatore; probabilmente solo una parte del pubblico riconosceva determinati elementi, al resto degli spettatori giungeva un diffuso senso di armonia e di melodia tramite il talento dell'attrice. La fortuna del *centone*, del petrarchesco in particolare, si basava sulla capacità di creare relazioni nuove tra i frammenti isolati dell'autore esemplare, gettando in essi una luce inattesa che provocava nello spettatore la meraviglia e il fascino della parola riconosciuta. Il riuso della parola non si mostrava come debolezza d'invenzione ma come esempio di una creazione sapiente.

Nel 1612 Francesco Andreini, abbandonata per un periodo la maschera del capitano, pubblicò i *Ragionamenti fantastici*, opera che, per argomento e situazione, si riferiva al primo ruolo da lui interpretato: quello dell'Innamorato accanto a sua moglie Isabella. Essi erano una raccolta di dialoghi a due o a tre voci, che l'autore definiva rappresentativi, alcuni erano infatti delle piccole commedie, in cui prevaleva però il ragionamento, l'analisi di un problema. Un paio di questi trattavano il tema amoroso, ad esempio il tredicesimo, tra Tiberio innamorato e Faustina che non ama, in cui Molinari nota come fossero raccolti sapientemente i temi ed i luoghi comuni del discorso amoroso: il cuore rapito, la passione che ferisce, l'amante ardente che si consuma e, in special modo, il tema dello sguardo. Nel 1607 Francesco Andreini dava alle stampe la prima parte de *Le bravure del Capitan Spavento*, l'anno successivo traduceva la sua opera in francese, *Bravures de Capitan Spavento*, pubblicata da Jacques de Fonteny in seguito.

Nel 1615 veniva pubblicata la seconda parte delle *Bravure*, integrate ed ampliate nel 1618, in cui l'autore scriveva "mi sono messo a scrivere la seconda parte delle bravure del capitan Spavento la quale in sé contiene favolosi pensieri, cavati da bellissime favole di poeti greci e latini, tirati tutti a piacevol senso delle Bravure del detto Capitan

Spavento, come nella Prima parte si può vedere stampata e ristampata mille volte in Venetia".

Nel 1624, due mesi prima di morire, l'Andreini si preoccupava di raccogliere l'opera omnia dedicata al suo personaggio, assommando la prima e la seconda parte delle *Bravure*, pubblicate in un'edizione unitaria.

Francesco Andreini mostrava la consapevolezza di offrire ai lettori, con i Ragionamenti del Capitano, una scrittura inedita, non riconducibile ai canoni della tragedia o della commedia, ma tale da avere in sé del "comico e del tragico rappresentativo".

Tessari rileva che il comico Geloso proponeva una compresenza dell'elemento comico e di quello tragico, mantenendo un equilibrio tra lo status di attore e quello di poeta, tra gli stilemi recitativi che nutrivano la parte del capitano e la loro traduzione in scrittura.

Enrica Benini spiega che *Le bravure del Capitan Spavento* dovevano certamente la loro fortuna all'equilibrata compenetrazione di ambizioni letterarie e influenze popolari.

I *generici* dei coniugi Andreini, secondo Isabella Innamorati, non potevano essere considerati documenti di ipotetici spettacoli dell'Arte, perché sottoposti ad un processo di ipercorrezione dovuto alla volontà di pubblicarli.

Essi costituivano comunque l'esempio estremamente valido della volontà degli attori di mantenere viva la loro fama e il loro nome nel tempo.

Nella commedia all'Improvvisto esisteva una grande quantità di varianti della figura del capitano, la cui definizione tipologica e stilistica trovava comunque la sua completa realizzazione nel testo di Francesco Andreini.

Senigaglia, restringendosi al tipo del millantatore, citava raccolte simili a quelle dell'Andreini come *Le spaventose iperboli del Capitan Coviello*, *Le Rodomontadas españolas*, traduzione in francese e in italiano di Lorenzo Franciosini, "cavate da Commentarii de' spaventevolissimi, terribilissimi ed invincibili capitani Ammazamori, Coccodrillo e Scheggia brocchieri".

Vito Pandolfi cita un'altra raccolta riguardante il capitano: *Vanto ridicoloso del (Capitan) Trematerra*, il cui autore era Giulio Cesare Croce.

La connotazione stilistica e tipologica della millanteria accomunava le diverse versioni di tale maschera, le quali erano strettamente dipendenti dalle personali elaborazioni dei comici che interpretavano tale parte.

Silvio Fiorillo era Capitan Matamoros, Fabrizio de Fornaris interpretava Capitan Coccodrillo, emulo e rivale di Matamoros, Giuseppe Bianchi era Capitan Spezzaferro, Girolamo Garavini era Capitan Rinoceronte mentre Francesco Manzoni Capitan Terremoto, fino ad arrivare a Capitan Spacca, portato sulla scena da Nicola Boniti, morto verso la metà del secolo e ultimo interprete di tale maschera.

Silvio Fiorillo, il capitano più importante all'interno dell'Improvvisa dopo Francesco Andreini, prendendo spunto dalla poliedricità della maschera, scriveva *i Tre Capitani Vanagloriosi*, commedia in cui si registravano tutte le varianti del tipo, in italiano, in spagnolo e in napoletano. Il Fiorillo faceva parte di quella prima generazione di attori, che dimostravano di possedere una cultura che, pur concentrata nel settore drammaturgico, si espandeva anche in campo poetico: Isabella Andreini ad esempio fece parte dell'Accademia degli Intenti. Giovanna Checchi nel suo saggio evidenzia come il Fiorillo diede spazio, nella sua produzione letteraria, a generi estremamente diversi. Egli voleva infatti creare un repertorio personale che fosse adatto a tutte le occasioni, in aggiunta ad alcune commedie, compose alcune *tirate* in versi, *Il mondo conquistato* e *Por el retratto del Capitan Mattamoros*, monologhi che poteva recitare su richiesta senza l'ausilio di altri attori.

Anche Marotti cita le *Rodomontadas españolas* del letterato Lorenzo Franciosini in cui, a differenza dell'andamento drammaturgico più articolato de *Le bravure* di Francesco Andreini, egli antologizzava solo la parte che riguardava il momento centrale della millanteria, "[...]esercitata nei termini di vanteria militaresca e mitologica[...]". I Ragionamenti dell'Andreini e quelli di Fabrizio de Fornariis nella sua commedia *l'Angelica*, gli opuscoli popolari in cui vi era il contrasto tra il Capitano e lo Zanni, codificavano e sintetizzavano le espressioni immaginate e tentate dai diversi drammaturghi. Da un punto di vista strettamente letterario, la maschera del capitano non riceverà una veste migliore di quella offertagli da Fabrizio de Fornariis e Francesco Andreini. Tutte queste opere sul Capitano venivano a costituire veri e propri materiali per l'elaborazione di una parte di cui Domenico Bruni, nei *Prologhi*, rileva le caratteristiche e le difficoltà. Il lavoro del Bruni, molto importante all'interno dell'Improvvisa, forniva infatti le basi per una drammaturgia degli e per gli attori; egli è l'autore di tre raccolte di prologhi e di una di dialoghi scenici, ma sono stati stampati nel 1623 soltanto i tre *Prologhi* e le *Fatiche comiche*.

Le *Fatiche comiche* contenevano numerose immagini interne alla professione, aspetto che si nota già dal titolo: *comiche* significa infatti *di comico*, e non *ridicolose*, termine più adatto alle *Etimologie* di Aniello Soldano.

Le *Fatiche* sono i frutti della professione di cui il Bruni sottolinea l'eticità e la nobiltà, caratteristiche delineate soprattutto nel *Prologo da ragazzo*. Probabilmente si trattava di un brano scritto per l'esordiente Domenico da Francesco Andreini; il quale, secondo una tecnica tipica dei comici migliori, aveva trasformato e teatralizzato la situazione personale del giovane attore che, almeno inizialmente, non era destinato a seguire le orme di suo padre dedicandosi alla carriera di attore, "Quando mi accomodai con costoro, mi credevo di provare una vita felice: ma la ritrovo appunto una vita da zingari, quali non hanno mai luogo fermo né stabile[...] Poteva pur mio padre mettermi a qualche altro mestiero, nel qual credi che avrei fatto miglior profitto[...]".

Tale prologo anticipava anche alcuni temi fondamentali dell'Improvvisa e della riflessione che in quegli anni si stava elaborando su di essa; lo studio aveva

un'importanza fondamentale, perché il mestiere del comico potesse acquisire una dignità pari a quella del letterato.

Domenico Bruni iniziò la sua attività nella compagnia dei Gelosi, a contatto con Francesco Andreini, in seguito esercitò la sua professione nella compagnia dei Secondi Confidenti accanto a Niccolò Barbieri, a cui certamente si rifece nella propensione ad una riflessione sulla moralità del teatro in termini di etica professionale.

Marotti evidenzia che il Bruni partecipò dunque dall'interno al passaggio dalla semplice elaborazione dell'immagine mitica di una professione, al momento in cui questa era fissata nei termini di una tecnica e di un'etica.

Egli, poiché era influenzato dalla tradizione accademica dei Gelosi, in cui era avvenuta la sua formazione professionale, affermava la letterarietà del ruolo dell'Innamorato; fra suoi scritti si trovavano indagini sulle questioni *Se in amore prevalgano i sensi o l'intelletto*, *Se la lontananza sia buona in amore* e ancora *Guerra amorosa*.

Egli affermava anche la necessità dello studio, appena mitigata dal riconoscimento di un privilegio concesso dalla natura. "[...]È necessario lo studio, e studio assiduo. Oltre di ciò, bisogna che la natura con un privilegio particolare assista al comico: se non, la fatica sarà gettata, come a' mie' giorni è avvenuto a molti che, professi nelle scienze ma dalla necessità astretti, per liberarsi dal pedantesmo, vollero farsi comici, che, alla prima scena accortosi poco valere il sapere senza il dono della natura, si ritirarono fuori de' teatri confessando l'arte esser troppo difficile[...]".

La dichiarazione di una professione intesa come fatica nobilitante, era in linea con la controffensiva operata dai comici nei confronti delle accuse d'immoralità e di licenziosità, che la Chiesa rivolgeva agli spettacoli dell'Arte, era lo studio che distingueva l'esercizio del commediante buono da quello del comico disonesto.

Nelle *Fatiche comiche* in particolare Marotti evidenzia la funzione didattica e repertoriale dell'opera del Bruni, soprattutto nei punti in cui l'autore si riferiva ad una drammaturgia tradizionale, in particolare al prologo di modello terenziano.

Nei *Prologhi* il rapporto con la letteratura è centrato invece su una maggiore attenzione alle esigenze della rappresentazione.

In quest'opera si trovano prologhi destinati ad un ruolo particolare, Pantalone, Graziano, la fantesca, ad una situazione specifica, in presenza di un pubblico femminile o di regnanti, ad un luogo particolare come quello *In lode di Sicilia*.

Il tema dello studio, opportunamente evidenziato anche all'interno delle *Fatiche comiche*, viene qui ripreso nel prologo *Miserie de' comici*. *Prologo da fantesca*, dove era ricondotto ad una delle maggiori afflizioni dei comici, infatti "[...]in quanto alla professione, non si può dire di peggio, chi la vuol far bene, non ha ora di piacere per la necessità che si ha di studiare, essendo che questi poveretti, che non sono professi nelle

scienze e che bisogna che d'improvviso discorino di varie cose, se si hanno da affaticare a scorticare ed a squartare libri vulgari, il Cielo velo dica[...]"

Nei *Prologhi* Marotti sottolinea un abbassamento del tono e un conseguente cambiamento del linguaggio che, diventato più colloquiale e familiare, si diversificava nei dialetti e nei linguaggi speciali delle varie maschere.

Quest'opera presenta dunque un carattere strettamente tecnico rispetto alle *Fatiche comiche*, caratterizzate da un'impostazione più marcatamente letteraria; probabilmente perché questa era un'opera frutto dei primi anni di attività professionale, in cui l'autore subiva l'influenza del profondo accademismo dei Gelosi.

Tra le opere del Bruni, si deve annoverare anche il manoscritto dei *Dialoghi scenici*, che ne *La professione del teatro* era qualificato come *zibaldone*, un repertorio per le parti degli Innamorati, i cui dialoghi erano isolati dal soggetto generale dell'opera, a dimostrazione della loro grande adattabilità a qualunque trama.

Il Bruni si abbandonava in questa sua opera ad una vena di forte estrosità, mettendo in risalto un'evidente capacità tecnica e una grande sapienza nell'utilizzo dei materiali scenici, dimostrando inoltre in più di un'occasione la sua abilità nell'apportare variazioni sui temi precostituiti dell'Improvvisa.

La diversità dello stile riscontrabile nelle opere del Bruni aveva dovuto probabilmente al fatto che erano destinate a spettatori differenti tra loro.

Le *Fatiche comiche*, come la maggior parte degli scritti dati alle stampe dai comici dell'arte, si rivolgevano ad un pubblico di non addetti ai lavori, in loro prevalevano le preoccupazioni moralistiche ed un marcato impianto letterario. I *Prologhi* e i *Dialoghi scenici*, si adattavano in maggior misura ad una consultazione che avveniva all'interno della compagnia, costituivano i mezzi autentici con cui l'attore arricchiva il proprio bagaglio culturale e professionale.

Il comico, per realizzare un repertorio adatto alla sua parte doveva, come si è già avuto modo di notare, operare un furto: il suo lavoro, di estrapolazione e di ricomposizione linguistica, poteva variare da un alto grado d'indipendenza dalla biblioteca in cui lavorava, come successe per i rappresentanti della prima generazione dell'Arte, ad un massimo livello di sudditanza nei confronti dei poeti specialisti della composizione.

La Commedia dell'Arte che, con la generazione di Flaminio Scala aveva espresso la volontà di rinnovare con la propria esperienza scenica la letteratura drammatica, finiva per appoggiarsi alla letteratura per garantirsi un'esistenza.

A giudizio di Tessari infatti i *generici*, in particolare quelli trattati dal Perrucci, erano delle vere e proprie regole che, se da un lato facilitavano l'attuazione degli spettacoli, dall'altro soffocavano lo spazio vitale che l'improvvisazione apriva entro le loro strutture.

---

## Capitolo II

### I materiali per le parti serie: gli Innamorati

Gli attori nella parte dell'Innamorato

Gli Innamorati secondo Andrea Perrucci "devono scegliersi giovani e non vecchi, essendo trito presso i comici il detto: Zanni vecchi e Innamorati giovani; poiché la vecchiaia disdice ad Amore, e chi è innamorato è degno di riso e non di applauso[...]".

Agli attori che dovevano interpretare tale parte Perrucci consigliava di studiare libri, scritti in un toscano perfetto, come gli *Onomastici*, la *Crusca*, il *Memoriale della lingua* del Pergamino, la *Fabrica del mondo*, le *Ricchezze della lingua*, ed altri lessici in modo tale che la lingua "diventerà pronta, facile e docile a proferire i concetti della mente". Alla conoscenza dei testi toscani aggiungeva anche l'approfondimento sia di figure come l'afèresi, la sincope, l'apocope, la sineresi e la dièresi, sia delle metafore che dovevano essere sempre "temperate e non stralunate[...]". In particolare raccomandava l'uso della metonimia, dell'antonomasia, della sineddoche, dell'allegoria, e dell'ironia.

Il Perrucci ricordava anche l'utilizzo di figure retoriche che aggiungessero energia nel parlare, come l'apostrofe, la deprecazione, l'esortazione, l'esclamazione, la dubitazione e la preoccupazione, per esempio nel concetto *Disperatione d'amante tradito con figure ritrovate per aggiungere energia*.

Nei *generici* degli Innamorati il tema predominante è l'amore considerato nelle elementari variazioni psicologiche di amore corrisposto e non corrisposto, che trova nel monolinguisimo il registro verbale più adatto ad esprimere i propri contenuti, come si nota nei concetti *D'amor corrisposto* "Corri tutto negli occhi mio cuore per beatificarti nella vista della tua cara, e, s'egli è vero che più vivi nell'oggetto amato che in te, anima mia gioisci, rallegrati e brilla, scorgendo chi ti dà moto e vita", *Di sdegno*, "Chi avrebbe mai creduto all'esterno! Mostrava costei un volto di principessa, ma tra quei fiori eran gli aspidi: un'idea Celeste, e pure accoglie le furie: una tranquillità di genio, e pur non mormora che tempeste. Maledico quei fiori ch'allettano per tradire, quel cielo che maschera le furie, e quel mare tranquillo che invita per sommergere", nella *Prima uscita d'amante corrisposto* o nella *Prima uscita d'amante disprezzato* in cui si legge "Mio cuore sei tu di carne? Cuore dove voli? Anima dove fuggi? Sì, pensiero, tu conoscendo non esser abile a star più celato, vuoi palesare gli arcani più occulti al mio bene, sì, cuore, tu, non potendo più soffrire la ferita che ti fece il pungentissimo strale di un guardo, vuoi chiedere il rimedio; sì, anima, tu, disperata vivendo in una schiavitù non conosciuta, vuoi ch'almeno sappia le tue catene chi ti carica d'esse, acciocché le compatisca[...]".

Roberto Tessari spiega che raramente il tema dell'amore aveva uno sviluppo autonomo all'interno della rappresentazione, più spesso infatti si propendeva verso gli intrighi ideati dagli zanni, oppure verso le vicende politiche delle corti provocando l'insorgere di altri motivi importanti, come quello della follia, che all'amore si ricollegava in un

rapporto di causa- effetto. La pazzia era infatti lo stato d'animo tipico dell'innamorato deluso e la sua espressione rientrava nell'ambito di materiali scenici particolari, come *l'Esempio di sproposito in prosa* del Perrucci, "Fermatevi signor Vulcano, che con quella gamba storta volete acchiappare alla rete quella sgualdrina di vostra moglie, mi date voi nuova se i grilli del Danubio hanno mosso guerra ai i Monti Acrocerauni? Perché dicono i saggi del circolo equinoziale che chi pone i lumi nel cacio prende un granchio astrologico, facendo che il mese di maggio s'affitti il governo delle zanzare a quattro quattrini la botte e a ducento scrupoli il moggio[...]", in cui i motivi caratteristici del linguaggio degli Innamorati, come le divinità mitologiche Venere e Vulcano, convivevano con termini come la *gamba storta*, il *cacio*, le *botte*, che sottolineavano come di fatto si fosse rotto l'equilibrio espressivo, venendo meno l'abituale autocontrollo del giovane amante. Egli non si preoccupa più di selezionare accuratamente il proprio linguaggio, ma lascia che "i termini più plebei affluiscano alle labbra".

I *generici*, che presentavano come tema dominante quello della follia, avevano comunque una loro retorica, definita da Tessari, dello *sproposito*. Essa si basava sull'autorità, in generale di ogni poesia burlesca, ma particolarmente su quella del Burchiello e del Doni; a proposito dei quali così si esprimeva il Perrucci "Quanto più spropositi si diranno, saranno più belli; per provvedere, ne daran mille belle forme i cervelli bisbetici del Burchiello e del Doni". Tessari rileva che il tema della follia non era trattato esclusivamente nei monologhi, gli interpreti si erano infatti preoccupati di sperimentare le possibilità comiche di un dialogo che fondasse su questo argomento. Tale è il contenuto di una delle *tirate* che fanno parte di un manoscritto anonimo, trovato da Benedetto Croce, intitolato *La pazzia di Flaminio nel presupposto tradimento di Cinzia*. L'opera contiene una serie di *generici* ideati probabilmente per un canovaccio che aveva questo titolo, l'ultimo *generico* riporta quest'indicazione: *Prima scena di spropositi, Flaminio, Pulcinella*, si trattava probabilmente di un dialogo tra l'Innamorato e il suo servo. La follia del teatro all'improvviso diventava travestimento interiore, metamorfosi della personalità, producendo così un nuovo linguaggio che era quello dello *sproposito*. Tessari nota che il *generico* trovato da Benedetto Croce mostra le possibilità di sintesi tra la vicenda erotica e quella comica dei personaggi, e spiega come "non sempre il motivo d'amore deve nascondersi negli stravolti lineamenti della follia per realizzare questo incontro: lo stesso generico d'argomento erotico si apre al comportamento della parola non esclusivamente concettoso, allorché esso è destinato non già all'ascolto di un innamorato serio, bensì di un Innamorato ridicolo". Nell'*Arte rappresentativa* del Perrucci si trovano numerosi *generici* che riguardano il sentimento amoroso in tutte le sue sfumature. Tessari prende in considerazione, per quanto riguarda l'amore non corrisposto, il *generico* intitolato *Donna che schernisce il vecchio amante*, "Dovreste pur fuggire dal fuoco amoroso, signor N. se questi s'attacca al secco, voi, che affatto sète arido, ben presto restarete cenere. Non sapete che gli alberi che non fanno più frutto si danno alle fiamme, ma non a quelle di amore? Che lega volete che faccia Amore con voi? Quegli bambino, voi vecchio; quel di foco, voi di gelo, quegli ridente, voi sempre piangente; quel fresco, voi stantivo, quel cacciator sollecito, voi pescator flemmatico; Amore è soldato e voi imbelle alla guerra d'Amore; quegli è un'ape che punge e fa gonfiare dove ferisce, voi una serpe che non potete da terra sollevare la testa;[...]" . I motivi che compaiono in questo brano sono quelli consueti e culminano nel

fregio mitologico di un amorino che assume le diverse sembianze di soldato, ape, filosofo.

Tessari rileva che il brano è caratterizzato dalla presenza di una metafora, resa esplicita quando la donna, riferendosi al vecchio amante afferma che "amore è soldato e voi imbelli alla guerra d'amore"; tale metafora non solo subisce una trasformazione nel corso del *generico*, ma diventa ancora più significativa, quando si legge "quegli è un'ape che punge e fa gonfiare dove ferisce, voi una serpe che da terra non potete sollevare la testa".

A questo punto Tessari rileva come estremamente evidente il riferimento ad una realtà fisiologica, già prevedibile nei primi sviluppi del concetto, e come le linee elaborate dalla trama verbale chiariscano nel loro fondersi un disegno osceno; questo costituiva senza dubbio il motivo centrale del *generico*, a cui tendeva anche il comportamento della metafora da lui precedentemente esaminato.

In questo caso il concetto mirava all'equivoco, elemento che conferiva una certa vitalità all'interno della vicenda delle parti comiche.

Perrucci dichiarava poi che quando si metteva in ridicolo un vecchio innamorato si utilizzava l'*equivoco disonesto*, che "si deve evitare, o pure farsi che non ne resti scandalizzato l'innocente ed il casto, di modo che i due sensi siano così equivoci che non s'intenda chiaramente il lascivo, ma coperto con onestà".

Alla fine del diciassettesimo secolo, a giudizio di Tessari, la commedia dell'Arte tendeva dunque ad una dissimulazione, per riproporre quei caratteri tipici della commedia rinascimentale.

Ogni argomento di carattere comico aveva il diritto di ospitalità nel mondo delle maschere, a condizione di non provocare uno scandalo o una discussione sui temi della politica e della morale.

Per tornare al *generico* del Perrucci, Tessari rileva che in esso la contrapposizione di una parte seria ad una buffa si poteva semplicemente intuire, il vecchio amante schernito è infatti una presenza muta.

Un incontro più animato tra l'aspetto aulico e quello buffonesco della commedia Improvvisa caratterizzava una delle scene generiche composte da Paolo Veraldo, precisamente nei versi di quella che ha per argomento: "È richiesta d'un bacio una signora da dieci amanti suoi".

Tra coloro che concorrevano alla conquista di un premio tanto ambito si ritrovavano Coviello, Graziano, Pantalone, altre maschere comiche identificate esclusivamente dalla loro provenienza, come il Francese, il Fiorentino, il Genovese, e infine l'Innamorato: il giovane romano Orazio, che naturalmente sarà il vincitore di questa competizione. Tessari sottolinea che, andando la preferenza della Dama ad Orazio "Per quei concetti

rari, versi sublimi e cari", il termine concetto assumeva in questo frangente un significato fondamentale per comprendere lo sviluppo successivo della scena; mentre le altre maschere rivolgevano alla Signora composizioni caratterizzate da allusioni ed equivoci, Orazio era l'unico ad esprimersi con l'insieme delle metafore che contrassegnava il dialogo degli Innamorati.

Tra le scene di dialogo che possono essere considerate come *generiche* per la parte degli Innamorati, Pandolfi considera anche il *Cicalamento in canzonette ridicolose o vero trattato di matrimonio tra Buffetto e Colombina* di Carlo Cantù. In questo scritto l'autore, in un'alternanza di prosa e versi, narrando il suo amore per Isabella Biancolelli e gli ostacoli che entrambi avevano dovuto superare prima di giungere ad un matrimonio stabile, offriva materiale utile agli attori, che volevano interpretare la parte degli Innamorati in chiave umoristica.

Egli offriva una considerevole quantità di canzoni, monologhi, variazioni sul tema dell'amore, in cui vita, letteratura e scena confondendosi, spezzavano ogni divisione in generi.

Cesare Molinari sottolinea la perfetta identificazione di Carlo Cantù e Isabella Biancolelli con Buffetto e Colombina, le maschere da loro portate in scena.

Egli mette poi in evidenza il fatto che il corteggiamento di Buffetto nei riguardi di Colombina, cantando per lei sonetti, canzoni, madrigali, rispecchiava un uso diffuso all'epoca.

Generalmente però le poesie dedicate alla donna amata esprimevano nobili sentimenti in uno stile elevato, per quanto, sia i sentimenti che lo stile fossero estremamente convenzionali.

Nel caso del componimento di Carlo Cantù si aveva invece uno stile basso, un linguaggio dialettale e i sentimenti erano trascinati nel faceto, proprio perché l'autore parlava e cantava esattamente come faceva uno zanni durante una commedia.

Il ridicolo che contrassegnava queste composizioni non era però fondato su forzature oscene o grottesche, giochi di parole o doppi sensi, ma, come era tipico della maschera di Buffetto esso si basava maggiormente sull'uso di paragoni bassi e di vocaboli infantili.

Secondo Marotti nei *Cento Madrigali* di Adriano Valerini si esplicitavano alcune modalità del repertorio degli Innamorati, essi erano infatti la testimonianza di un tipo di recitazione che, attraverso la forma madrigalistica, avvicinava l'autore ad interpreti come Isabella Andreini o Vincenza Armani.

Spezzani, analizzando il linguaggio degli Innamorati, nota alcuni elementi ricorrenti, come gli aggettivi *Dea, fera, furia, fedele, divoto, cara, dispietata, sorda*, che sottolineano, in un tono molto spesso enfatico, il comportamento delle donne innamorate o più raramente l'atteggiamento degli innamorati maschi; egli nota poi la ricorrenza di

alcuni verbi, *adorare, amare, affliggersi, distruggersi, rallegrarsi, maledire, desiderare, tormentarsi*, che indicano gli effetti dell'amore sugli amanti.

Dai *Dialoghi scenici* di Domenico Bruni, in cui si legge "E che peggio mi potete voi augurare ò procurare di quei tormenti, fiamme, incendi, infirmi e morti che in amore si provano", Spezzani deduce un'altra caratteristica importante del linguaggio degli Innamorati: l'accumulazione di sostantivi, con valore metonimico e metaforico, che si riferiscono alla passione da cui essi venivano colti. Spezzani fa notare poi che la componente aulica del linguaggio degli innamorati è evidenziata dal procedimento della metafora continuata, per esempio nella *Prima uscita d'amante sdegnoso*, "E sopra qual base fondai l'edificio delle mie speranze? In qual erario depositai il tesoro della mia fede? Sopra qual nave caricai la merce de' miei affetti? Fabro infelice su l'arene volubili d'un cuore di Donna inalzai la machina per vederla distrutta in un momento: in un cuore di vetro chiusi il tesoro della mia fede, perché lo vendesse a vil prezzo di tradimenti, e fidai ogni mio avere su l'onde dell'incostanza d'un sesso frale, perché si perdesse la Nave della mia speranza tra gli scogli della disperazione. / E conosco che stolto è chi si fida/ A Donna fral, volubile e infida."; in tale composizione questo particolare artificio retorico poggia su alcune parole chiave, *tesoro della mia fede, edificio delle mie speranze*, che vengono sviluppate successivamente.

Le parole, *nave, onde, scogli*, che costituiscono questa composizione, danno luogo a metafore di tipo marinaresco, volte a costruire un'architettura vistosamente artificiosa.

Spezzani menziona anche il concetto *Di scaccia*, caratterizzato dalla successione di più metafore, che costituiva un altro artificio verbale tipico del linguaggio degli Innamorati.

Molte delle battute espresse in scena dai giovani avevano certamente un carattere realistico, esse riguardavano, a parere di Nicoll, quei concetti che tutti gli Innamorati avrebbero espresso nel corso di una normale conversazione.

Tali discorsi avrebbero stonato con le parole dei servi, di Pantalone, di Graziano e del Capitano; i dialoghi imparati a memoria, stilizzati al punto che si chiamavano arie, furono introdotti infatti per armonizzare questi personaggi con gli altri, inserendoli così nel tessuto complessivo della commedia.

La metafora e il concetto caratterizzavano dunque la dimensione aulica degli Innamorati, che si accostava al mondo delle parti comiche solo per sottolineare lo spirito dell'equivoco osceno, tipico del teatro all'Improvviso.

A ribadire, secondo Roberto Tessari, la separazione di questi due mondi, interviene il linguaggio stesso dei personaggi; all'aulico monolinguismo dei concetti d'amore si contrappone la grande varietà dei dialetti e dei linguaggi stranieri distorti in modo ridicolo.

## **I materiali per le parti comiche: gli zanni, il capitano e i vecchi.**

### **Pantalone e il Dottore.**

Gli attori e le parti comiche

I *generici* delle parti comiche erano caratterizzati da un evidente *polilinguismo* perché, come affermava Andrea Perrucci, "la diversità delle lingue suole dare gran diletto nelle commedie".

Tessari sottolinea il fatto che la commedia dell'Arte sviluppava l'intenzione comica del suo aspetto linguistico, concentrando in un solo scenario quanti più idiomi possibile. L'Improvvisa utilizzava una gamma di dialetti piuttosto ampia, includendovi anche idiomi stranieri, come lo spagnolo per la maschera del capitano. L'attenzione che essa rivolgeva ai diversi gerghi aveva lo scopo di evidenziare un'intenzione fortemente comica e non aveva certamente l'intento di sostituire al toscano, linguaggio tipico della parlata degli Innamorati, il particolarismo linguistico dei dialetti.

A proposito del Dottore, Perrucci sosteneva che "il suo linguaggio [...] in Napoli, in Palermo, ed altre città lontane da Bologna, non deve essere tanto stringato, perché non se ne sentirebbe parola, onde bisogna moderarlo qualche poco, che s'accosti al Toscano, appunto come parla la nobiltà di quell'inclita città, e non la plebe, di cui appena si sente la favella".

Il dialetto doveva quindi essere moderato, anche perché un uditorio nazionale suggeriva cadenze temperate sul ritmo più comprensibile del toscano.

Tessari spiega che i *generici* delle parti comiche alteravano con estrema bravura l'aspetto dell'italiano.

Ciascun personaggio, traendo dal proprio dialetto quei vocaboli che rimpiazzavano le parole adottate dall'uso comune, stravolgeva la lingua nei dialetti, mescolandoli con la lingua aulica, stravolta in qualche caso dal gioco delle balbuzie; gioco tipico della maschera di Tartaglia e che veniva teorizzato con estremo riguardo dal Perrucci, il quale affermava "occorre per questo replicar le sillabe più astruse in quelle parole, che sono più ricche di consonanti, e più copiose di R".

Altre volte gli stravolgimenti della voce avvenivano riferendosi ai suoni del mondo animale, per completare "l'arlecchinesco concerto della commedia dell'Arte".

---

Gli zanni

Per quanto riguarda il primo *zanni*, Roberto Tessari nota che il suo linguaggio si accosta, per l'intelligenza che lo caratterizza, principalmente a quello dei personaggi seri piuttosto che a quello delle maschere ridicole, dei vecchi e dei capitani. Questo legame è evidente

dove la parola dello *zanni* riprende metafore tipiche del linguaggio delle parti serie, ad esempio la trasfigurazione dell'amore in fuoco, "S'ammore è foco p'abbroscià lo core[...]", tipica di un linguaggio elegante. A tale riguardo egli sottolinea che questo concetto è preceduto da un significativo *se* ipotetico, che suggeriva il fatto che il servo era cosciente di applicare una metafora aulica ad una realtà erotica, situata in un ambito di risonanza plebea, sottolineato dall'appellativo *cana* che egli rivolge alla donna nel *Saluto napoletano*, "S'ammore è foco p'abbroscià lo core/ tu puro cana (e chesta n'è boscia/ tutta de foco sì, per ll'arma mia.[...])".

I *generici* delle parti ridicole si presentavano simili a quelli degli Innamorati per il sapiente gioco verbale che li animava, ma alludevano a contenuti sensuali molto lontani dai discorsi di coloro che davano vita al sentimento amoroso in tutte le sue sfumature.

Tessari mette in evidenza come i *generici* delle parti comiche erano caratterizzati da vocaboli *alterati* tipici della retorica di stampo barocco; nel *Dialogo di Servo e Serva* ad esempio, "H. O'di casa/ D. Chi batte?/ H. È no povero malato/ D. Non è questo l'Ospedale./ H. Mà lloco pozzo trovare la sanetate mia/ D.E da chi la puoie sperare/ H. Da te medeca mia piatosa[...]" .

Le metafore su cui si basa il colloquio d'amore tra i due protagonisti non sono affatto diverse da quelle presenti in un dialogo tra i due innamorati, come si nota nel *Dialogo laconico d'invenzione in fatto*, in cui la discussione si svolge intorno ad un candido fazzoletto; in esso si legge "[...]Uomo: Fermatevi, o bella!/ Donna: Che volete?/ Uomo: Che mi ascoltiate./ Donna: Non ho tempo, addio./ Uomo: Vedete almeno.../ Donna: Che cosa?/ Uomo: Che amore mi fu pietoso./ Donna: In che?/ Uomo: In farvi cadere il fazzoletto./ Donna: Datemelo./ Uomo: Non posso./ Donna: A che vi serve?/ Uomo: A medicare le mie ferite/ Donna: A che vale, se non vi è balsamo?/ Lo spererò dalla vostra pietà[...]" .

L'unica differenza che intercorre tra questo dialogo e quello tra i due servi è che, in quest'ultimo, il secondo *zanni*, non sapendo parlare con la capacità delle altre maschere, confonde il linguaggio serio e il linguaggio comico, mostrando così come uno dei *topoi* del suo repertorio sia la traduzione di una lingua aulica a lui sconosciuta.

Vito Pandolfi spiega che, a proposito degli *zanni*, restano importanti testimonianze che, per quanto in maniera sfocata, riuscivano a dare un'immagine abbastanza fedele dell'arte che caratterizzava la parte del servo dell'Improvvisa. Gli autori di questi testi erano vari, molti di loro erano gli *zanni* che esercitavano la loro professione in compagnie regolari oppure come ciarlatani. Lo stile era unitario e contraddistinto da un'imitazione abbastanza fedele del bergamasco, lingua tipica dello *zanni*. Da questi componenti, in cui veniva tracciata la vita del servo, i suoi viaggi, i rapporti con il padrone, gli amori, e naturalmente le sue canzoni, emergeva un personaggio assolutamente nuovo, libero da qualsiasi influenza della commedia erudita.

Nonostante il travestimento dialettale, in queste creazioni Pandolfi sottolinea la presenza di riferimenti e di echi della letteratura in lingua più elaborata e in particolare quella d'influenza petrarchesca.

In realtà questi brani provenivano dalla tradizione dei cantastorie e dei saltimbanchi che esponevano gli umori del popolo rappresentandoli sulla piazza, ottenendo un grande successo. Non bisogna, a giudizio del Pandolfi, attribuire troppa importanza alla data di pubblicazione di queste opere, la cui origine era legata a composizioni popolari.

Rimarchevole è, secondo Pandolfi, il distacco tra le prime composizioni degli *zanni* e le successive di Giulio Cesare Croce, che, pur trattando temi molto simili, nel riferire le cadenze delle maschere appariva compiaciuto e divertito. Le *Conclusiones quinquaginta tres* e l'*Utrom del Dottor Graziano Partesana da Francolino* del Croce costituivano, a giudizio di Marotti, una variante letteraria delle *Conclusioni* di Ludovico de'Bianchi.

Le prime, in particolare, esplicavano i modi in cui si formava un repertorio e i vari ruoli scenici, sottolineando anche l'affermazione delle parti napoletane. Croce prendeva in considerazione nella sua opera un ambito esteso, che andava dal carnevale, alle arti figurative, alla letteratura popolare, in cui si trovavano ad esercitare la loro professione i poeti di piazza e i cantastorie.

Tra la fine del XVII secolo e gli inizi del XVIII, quando era trascorsa una generazione dall'invenzione dello *zanni* come *deus ex machina*, il suo linguaggio, da rozzo e chiuso com'era in precedenza, si rese più accessibile e più dolce, mirando infatti ad una recitazione più sorvegliata e composta.

Gleijeses spiega che in origine il servo era uno solo, un personaggio a due facce che rappresentava i due diversi aspetti dell'anima popolare.

Nel XVII secolo *Zuan* o *Zanni* morì come personaggio, scindendosi in due maschere che da quel momento avrebbero avuto ruoli ben distinti: Brighella il servo furbo e intraprendente, ed Arlecchino il servo sciocco e pigro.

A lato va considerato Pulcinella, esponente di un sotto proletariato che viveva di espedienti non troppo onesti. Uno *zanni* originale è, secondo Gleijeses, Pedrolino, personaggio cinquecentesco che si differenziava dagli altri servi per il fatto di essere onesto e remissivo.

Creato da Giovanni Pellesini, si affermava nel secolo XVII per mezzo di Flaminio Scala; pur sapendo perfettamente di essere ingannato continuamente dalla sua Franceschina, non solo non aveva la capacità di reagire, ma si attribuiva dei torti inesistenti quasi a voler giustificare il comportamento della consorte.

Il suo carattere non sarà sempre costante, da mite e rassegnato Pedrolino diventerà anche intraprendente.

Del Cerro sottolinea che, come per le altre maschere, anche per gli *zanni* vi erano le *Prime uscite*, le *tirate* e i *Saluti* alle serve.

Riguardo a questi ultimi Perrucci scrive "I saluti alle serve sogliono farsi in versi come se il servo per allettare o lodare la sua donna volesse imitare i poeti; ben è vero che alle volte sogliono terminare in equivoci disonesti e questo si deve evitare, o pure farsi che non resti scandalizzato l'innocente e il casto, di modo che i due sensi sieno così equivoci che non s'intenda chiaramente il lascivo, ma espresso con onestà". Tra le *prime uscite* era interessante, a giudizio di Tessari, una che concerneva Pulcinella, in cui la maschera faceva sfoggio della sua filosofia popolaresca rivolgendosi all'innamorata con parole intenzionalmente canzonatorie.

Per quanto riguarda invece l'Arlecchino originario, Nicolini sostiene che i *concetti*, le *tirate*, le *prime uscite*, i *soliloqui*, le *chiusette* che venivano pubblicate nelle opere di tecnica teatrale nel corso del Seicento, avevano un valore meramente analogico. Quei brani scritti non concernevano infatti Arlecchino in modo particolare, quanto piuttosto il secondo *zanni* in genere o specificatamente Pulcinella.

Egli riteneva sicuramente più utile l'analisi degli epistolari arlecchineschi della prima metà del Seicento, in particolare quello di Tristano Martinelli; in realtà questi contenevano soprattutto suppliche a sovrani o ad altre autorità, ma certe lettere contenevano qualcuna di quelle *infilzate* di paragoni predilette nell'età barocca che, esibite sulla scena, mandavano in visibilio la platea.

In una lettera del 1615 Tristano Martinelli scriveva alla regina di Francia Maria de' Medici che l'avrebbe rivista a Parigi "con maggior gusto che non ha un fiorentino a magnar pesciollini in Arno, e che non ha un venetian a magnar ostrighe".

Il linguaggio di Arlecchino era poi caratterizzato, spiega ancora il Nicolini, da un elemento scurrile. Quando poi, l'Arlecchino biancolelliano cominciò a recitare davanti a Luigi XIV e alla sua Corte, divenne necessariamente più castigato, anche se a volte si lasciava andare a qualche doppio senso osceno.

Arlecchino esibiva poi le sue qualità recitative in quei soliloqui detti *spropositi*, discorsi senza capo né coda, nei quali pare che eccellesse Antonio Sacco "abilissimo nel render l'uomo che, imbrogliato in un discorso troppo difficile, non sa come uscir dal laberinto, salvo dopo sforzi disperati per trovare la parola o frase conclusiva, o pronunziarla con espressione di così ineffabile giubilo, o tacere con espressione di così ineffabile dolore, da strappare, nell'un caso e nell'altro, l'applauso".

Pandolfi, nelle sue esaurienti trattazioni riguardanti la Commedia dell'Arte, spiega come, nell'Ottocento, i *genericci* fossero diffusi ad uso e consumo dei dilettanti, in manoscritti a stampa, anche se Atanasio Zannoni, famoso comico che interpretava la maschera di Brighella, ne compose alcuni.

Tali materiali furono raccolti e pubblicati, con aggiunte che non è più possibile identificare, dal figlio Alfonso, che non recitava propriamente come Brighella, ma come una sua variante di carattere, sfiatato e moribondo, chiamato Agonia.

I *generici* di Atanasio Zannoni presentano varie edizioni; una di queste comprende un interessante saggio sulla maschera scritto da Anton Giulio Bragaglia, in cui si trova il paragone tra la figura di Brighella, chiamato così da Goldoni, anche se il suo nome originario era Scapino, e quella di Arlecchino.

Entrambe le maschere erano espressione della satira contro i villani inurbati: Brighella era il lato attivo e scaltro di tale satira, Arlecchino ne rappresentava invece l'aspetto negativo e sciocco. Erano comunque tipi scenici che richiedevano una destrezza fisica e delle qualità che erano frutto di uno studio faticoso che permetteva, sulla base del libero istinto, di allontanarsi dalla rigidità della tecnica. In una di queste prime edizioni si trovano interessanti *generici* riguardanti la maschera di Brighella, dal titolo *Sortite di scena*, che comprendevano *le Dissuasive agli amanti dal prender moglie*; in una di esse si legge "Per disingannarve de la passion che avì per la sciora Rosaura, bisogna che ve faccia veder la donna ne le parole dell'alfabeto. **A.** Amore per le donne l'è un zioigo de parole che i se ne serve quando le so scarselle soffrono de le vilizie penose; **B.** Bellezza finta, e donna dipinta; **C.** Cabala, la donna l'è el vero retratto; **D.** Donativi, l'è il termine più bello che piase alle donne; **E.** Errori, le donne ne commettono ogni momento; **F.** Fedeltà, no sta mai a zercarla ne le donne[...]; i *motti arguti*, tra i quali vi erano i motti per le donne, *Scherzo a donna losca, A donna che va con gli occhi bassi, A donna vestita da uomo, A donna grassa, Sopra la bellezza delle donne*.

A proposito della differenza tra Arlecchino e Brighella, Maurice Sand spiega che "[...]le zani Arlechino fut un sot, l'autre zani bergamasche, Brighella fut un rusé et un fourbe. Arlequin et Brighella sont toujours de la ville de Bergame. Cette ville est bâtie en amphithéâtre, sur des collines[...], en dir que les caractères de habitants de la haute et de la basse ville sont tout à fait opposés. Ceux de la haute ville, personnifiés dans le type de Brighella, sont vifs, spirituel et actifs; ceux de la basse sont paresseux, ignorants et presque stupides, comme Arlequin. J'en demande pardon aux habitants de la basse ville, mais je suppose que, comme Arlequin, ils sont devenues, depuis le seizième siècle, aussi vifs et aussi spirituel que leurs compatriotes de la ville haute".

Nicolini spiega poi che, nei duetti con il compaesano Brighella, Arlecchino collocava qualche frase o vocabolo che lo riconduceva alle vallate natie. Generalmente egli però parlava sempre in un veneziano estremamente comprensibile da parte di qualsiasi italiano e che sarà poi peculiare del Goldoni.

Pandolfi cita un *generico* del Rapparini: *Arlichino*, diviso non in tre canti o libri, ma in tre atti, in conformità alla professione esercitata dal protagonista. In esso è tracciata l'epica del personaggio in ogni sua varietà teatrale con trasposizioni fantastiche e attento scrupolo di riferimenti storici sulla sua arte; si ha dunque la *summa* di un personaggio che simboleggia la libertà e l'agilità dello spirito. Una delle fonti certamente più importanti che riguardano la maschera di Arlecchino è lo *Scénario* di Domenico

Biancolelli, chiamato così impropriamente perché, sostiene Nicolini, non raccoglieva nella loro integrità i canovacci delle commedie nelle quali l'attore sostenne tale ruolo, ma solo i riassunti delle scene in cui Arlecchino era protagonista.

Lo *Scénario* non è pervenuto nell'originale, ma solo nella traduzione francese di Thomas La Gueullette, amico e protettore degli attori del Nouveau Théâtre Italien, a cui era stato consegnato nel 1734, alla morte di Pierfrancesco, il figlio di Dominique. La Gueullette, spiega Stefania Spada, ha presentato l'opera di Biancolelli, da lui tradotta nel 1750, come un insieme di scene distaccate le une dalle altre a cui egli ha però aggiunto anche delle annotazioni personali, sulla base delle continue ricerche da lui compiute che lo avevano portato a raccogliere attorno a quel nucleo originario un vasto dossier. A giudizio di Delia Gambelli, Stefania Spada ha stampato l'intera edizione, non soddisfacendo il punto di vista storico né tantomeno quello critico. La Spada non metteva in luce il valore storico e drammaturgico della raccolta di Biancolelli, riducendola ad uno stadio preparatorio della rappresentazione scenica, al termine medio tra il canovaccio e lo spettacolo.

Delia Gambelli nota che quest'opera si presentava come il quaderno personale in cui, dal 1667, Dominique annotava le azioni più rilevanti relative al proprio personaggio, esattamente nel modo in cui erano state eseguite in scena. Biancolelli decise poi di appuntare sul suo scenario anche le azioni sceniche compiute negli spettacoli in cui aveva debuttato in precedenza, che s'inserivano quindi come repliche nel suo repertorio personale.

Dopo i primi anni le annotazioni divennero sempre più sommarie fino ad arrivare all'interruzione definitiva nel 1680, forse per stanchezza o, più probabilmente, perché si era reso conto che il suo lavoro portava a continue ripetizioni.

Da notare, secondo la Gambelli, è il lessico comico di tale documento, le frasi avevano infatti la caratteristica comune nel rifiutarsi ad una classificazione che le riuniva in categorie omogenee e certamente collegate fra loro. Il linguaggio arlecchinesco presentava dunque un elemento parodistico, ma non del repertorio letterario e scientifico, quanto del suo riprodursi nel lessico degli innamorati, nelle bravure del capitano e nella lingua del Dottore. Dopo la morte di Domenico Biancolelli, venivano pubblicati alcuni opuscoli, *Arlequiniana ou les bons mots, les histoires plaisantes et agréables recueillies des conversation d'Arlequin*, stampato nel 1694, e *Le Livre sans nom*, stampato nel 1695. Si trattava di una raccolta di aneddoti, battute, storielle, che tracciavano un ritratto estremamente lusinghiero dell'Arlecchino Dominique e non solo per quanto concerneva il suo mestiere di attore. In essi si poneva infatti l'accento, probabilmente con intento celebrativo, sulla cultura di Biancolelli.

La maschera del Capitano compare per la prima volta, secondo Lorenzo Stoppato, alla fine del Quattrocento e possiede già le caratteristiche che si riscontrano nel capitano della Commedia dell'Arte.

Lo Stoppato spiega che Spampana è il probabile nome del progenitore del Capitan Spavento di Francesco Andreini, e di tutti gli altri che seguirono durante gli anni dell'Improvvisa; anch'egli compie infatti imprese iperboliche, come la distruzione di ogni ordine cosmologico, le scalate verso il cielo e la continua lotta, da cui esce sempre vittorioso, con ogni essere umano o divino.

Pier Maria Cecchini, nei *Frutti*, scrive sul capitano "Questa iperbolica parte par che suoni meglio nella spagnola che nell'italiana lingua, come quella a cui vediamo esser più propri e più domestici gli impossibili. Ora vien questo personaggio, sì nell'uno che nell'altro idioma, essercitato con tante sconcertate maniere, che il purgarlo dai superflui sarebbe al certo un ridurlo poco meno che senza lingua [...]"; ed aggiunge " Piace ed è di molto diletto questa nobilissima parte, quando vien però trattata da personaggio abile di vita, grazioso di gesto, intonante di voce, vestito bizzarro e tutto composto di stravaganze, il quale poi si esserciti in parole, benché di lor natura impossibili, tuttavia credibili da chi abbandona la mente nel vasto delle glorie[...]".

Anche Andrea Perrucci sottolinea le differenze tra la lingua spagnola e l'italiano in cui può esprimersi il capitano; egli spiega che "Quando si fanno (le bravure) in spagnolo, bisogna farlo con decoro, perché questa nazione per ogni verso gloriosa non patisce esser derisa come non lo soffrono le altre, facendosi deridere i Napoletani per sciocchi e linguacciuti, i Bolognesi per ciarloni, i Francesi per ubbriachi[...]. Ma lo spagnolo ride nell'ascoltare le bravure, ma non vuol vedere nella parte, benché finta di un soldato, codardie".

Nella Commedia dell'arte esiste una grande quantità di varianti della figura del capitano, la cui definizione tipologica e stilistica trova la sua completa realizzazione ne *Le bravure del Capitan Spavento* di Francesco Andreini.

Le *Bravure* furono date alle stampe nel 1607; nel 1615 Andreini ne pubblicava poi una seconda parte, integrata e ampliata nel 1618.

In quest'ultima edizione l'autore scrive "Mi sono messo a scrivere la seconda parte delle bravure del capitan Spavento la quale in sé contiene favolosi pensieri, cavati da bellissime favole di poeti greci e latini, tirati tutti a piacevol senso delle Bravure del detto Capitan Spavento, come nella Prima parte si può vedere stampata e ristampata mille volte in Venetia".

Nel suo saggio su Francesco Andreini, Tessari nota che egli nel 1624, due mesi prima di morire, si preoccupò di raccogliere l'opera omnia dedicata al suo personaggio pubblicando le *Bravure* in un'edizione unitaria.

La prima parte dell'opera comprende sessantacinque Ragionamenti, caratteristici del *generico* del Capitano di Francesco Andreini, mentre la seconda trenta; Senigaglia rileva la lunghezza quasi costante di questi Ragionamenti che, salvo gli ultimi della seconda parte un po' più brevi, sono quasi tutti di quattro pagine circa, a dimostrazione del fatto che l'Andreini voleva conservare una proporzione anche simmetrica del proprio lavoro.

In questo componimento l'attore riusciva così a creare un collegamento tra la sua fatica letteraria e l'esperienza scenica, ponendo fortemente in evidenza la caratterizzazione iperbolica del personaggio del capitano.

Secondo Tessari, Francesco Andreini, propose *Le bravure* come brani di un *generico* preciso, caratterizzante la figura del capitano che l'autore presenta come ragionamenti fantastici basati su contenuti morali.

È Andreini stesso a spiegare, nella dedica al duca Amedeo di Savoia, in che cosa consisteva la sua opera, "[...]le Bravure non sono altro che una raccolta di tutte le iperboli ch'io soleva dire nella parte di Capitan Spavento, recitando nelle pubbliche e nelle private Comedie; la cui raccolta si divide in molti Ragionamenti tra la persona del Capitano Spavento e di un suo servitore nominato Trappola, servitore accorto, astuto e sagace[...]".

In quest'opera, secondo Taviani, l'autore non era guidato dal solo desiderio di creare un'immortalità per gli attori; egli innanzitutto si prefiggeva lo scopo di lasciare a suo figlio Giovan Battista, uno degli autori più importanti del secolo successivo, non solo un'arte trasmessagli sin dall'infanzia, ma anche precedenti gloriosi a cui riferirsi contro tutti coloro che avrebbero negato la dignità della professione comica.

A giudizio di Tessari lo strumento del *generico* diventa così, attraverso filtri letterari, il mezzo con cui l'Andreini vuole delineare un ritratto, in particolare della compagnia dei Gelosi, dei cui elementi offre un elenco puntuale: Ludovico da Bologna, Giulio Pasquati da Padova che recitava la parte di Pantalone, Simone da Bologna con l'elenco di tutte le varie parti assunte all'interno della compagnia, per culminare nel ricordo di Silvia Roncalli, che interpretava la parte di Franceschina, e di un certo Francesco Andreini, marito di Isabella. Tessari rileva che si è di fronte ad un ricordo accorato ed oggettivo, i compagni sono ricordati con il nome e il cognome e la parte in cui erano specializzati. Egli considera poi la rievocazione della compagnia come il primo scalino dell'edificazione di un mito; i Gelosi sono fissati nella formazione più illustre, quella che segnò la sua apoteosi in terra di Francia. Si trattava naturalmente di una compagnia, caratterizzata da un equilibrio così perfetto che non poteva più ripetersi, perché oltre quel punto di perfezione si potevano verificare solo disequilibri, caratterizzati dal funzionamento di alcune parti prese isolatamente.

Vi è poi un'altra definizione interessante del Senigaglia, riguardante le *Bravure*, che erano "un *generico* con tendenze spiccatamente letterarie e con pretesione di forma".

Tessari evidenzia il fatto che Spavento e il suo servo Trappola si consideravano immortali per aver letto non solo Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso, Boiardo, ma anche i compositori di dialoghi come Omero, Pindaro, Catullo, Seneca, Plauto, Saffo e Menandro, Castelvetro, Sansovino, Chiabrera; l'autore esibiva dunque una serie di nomi illustri "adeguati a chi cercava accoglienza nel regno della Fama" per avere credenziali di poeta. Gli autori citati sono però solo dei semplici nomi, che sottolineano un enciclopedismo eclettico, ostentato ingenuamente come lasciapassare per il club dei dotti. Le *auctoritas* presenti nelle *Bravure* avevano, a giudizio di Roberto Tessari, la forma di un catalogo indifferenziato, perdendo dunque ogni peculiarità. I riferimenti che il capitano compie, nel corso dei ragionamenti, a personaggi tratti dalla storia, dalla mitologia, dalla filosofia, dalla letteratura e dall'arte, risultano a volte forzati e inopportuni.

Secondo la Benini sorge il sospetto che, assenti dalla recitazione, tali nomi siano stati aggiunti dall'autore, in occasione della pubblicazione dell'opera, per un eccesso di zelo.

Ne *Le bravure*, Cesare Molinari evidenzia la verbosità del linguaggio, non per le costruzioni ricercate o per l'abbondanza di figure retoriche, quanto perché in tale opera diventa possibile tutto il dicibile: ogni sostantivo infatti, poiché la grammatica lo consente, può essere l'oggetto di un qualunque verbo transitivo.

Andreini si piega così ai gusti della moda letteraria seicentesca: dietro le ridondanti circonlocuzioni, le espressioni barocche e le metafore, evidenzia motivi di sicura efficacia comica. L'immagine del millantatore che soffiava con il suo fiato potente per far muovere una nave è, ad esempio, un motivo diffuso nella letteratura popolareggiante. Per quanto concerne la lingua, Tessari evidenzia che in quella di Capitano Spavento non sono presenti idiomi estranei all'italiano. Da queste pagine è dunque esclusa ogni volontà di satira antispagnola; nelle *Bravure* non compaiono infatti nemmeno accenni polemicici nei confronti di un sia pur generico militarismo borioso e frivolo, né la maschera stessa appare giustificata da un intento caricaturale. Sembra che l'attenzione di Francesco Andreini all'opera di quanti lo hanno preceduto nella creazione del personaggio, miri in modo particolare ad evitare ogni responsabilità di ordine satirico; egli vuole fare in modo che la maschera sia identificata con dei valori nuovi, che lui stesso indica, definendo la sua opera "una fatica composta di cose morali e di capricci poetici". Dal punto di vista tematico la novità più rilevante di questi dialoghi, in confronto al precedente repertorio espressivo del soldato millantatore e dei suoi *partners*, è, secondo Tessari, la presenza di motivi basati su una *generica moralità*, ad esempio il *gioco* "Ed ecco- afferma Trappola- a quello che si viene per giuocare a i dadi, alle carte, cioè al danno, alla fraude, alla nemicizia, alla cupidigia, alla perdita manifesta, alla perdita dell'onore e al pericolo della vita"; la *litigiosità* "Or eccoti il fine de i litigiosi e di quelli che contra ragione contendono"; l'*avarizia* "Meglio è l'amar gli amici che i dinari, essendo l'amicizia virtù e l'avarizia vizio".

Questi temi, che rispondono all'intento di inserire la materia teatrale in schemi consoni all'ambito espressivo del ragionamento, sono introdotti con formule, *Or ecco*, *Or eccoti*,

*Ed eccoti*, costantemente ripetute, che riducono i contenuti fantastici dei racconti del Capitano a generiche *moralità*.

Accanto a questi, Tessari sottolinea la presenza di altri argomenti, che come i primi sono relegati ad una funzione di commento gratuito, ma che rivelano una partecipazione dell'autore al gusto del tempo; nelle *Bravure* si cita così la polemica anticlericale, oppure il problema del libero arbitrio commentato dal servo Trappola "Qui nasce un dubbio importante e degno di grandissima considerazione, il quale consiste intorno alla prescienza di Giove e al libero arbitrio dell'uomo: cioè se voi eravate degno di scusa o no: alcuni sono stati che hanno attribuito questa apparenza del fine a Giove, alcuni a gli influssi celesti, e alcuni altri alla complessione dei generanti, ma con tutto ciò non si può torre all'uomo il suo libero arbitrio; onde, se è così, come è realmente, dalla vostra volontà nacque l'errore e per quello errore voi meritavate grandissima pena e severissimo castigo".

Da questi motivi traspare, a giudizio di Tessari, l'intento dei comici dell'arte di dimostrare come la comicità del teatro all'improvviso non sia uno strumento di corruzione, ma di edificazione.

Tuttavia non è affatto da sottovalutare l'intento morale che Francesco Andreini vuole imprimere alla sua opera, che si esprime soprattutto nell'affrontare il tema della *morte*, a cui il Capitano allude giocosamente nei suoi ragionamenti con Trappola, aumentando in modo esagerato il numero delle persone da lui uccise. La morte compare nelle *Bravure* come termine ultimo di tutte le cose, come destino inevitabile, concezione tipica del periodo barocco; all'interno dei diversi ragionamenti viene introdotta dalle battute sentenziose del servo, che spiega "il giuocar con la morte è un giuocare a perdere troppo chiaro e manifesto", oppure è inserita nelle *Bravure* per mezzo del dialogo, che in molti casi si basava, non sullo scontro di due posizioni contrastanti, ma sulla enumerazione a due voci di una serie di proverbi che non conosce soluzioni di continuità, e sembra comporsi sulle cadenze di un grottesco ballo popolare. Tessari nota poi che ne *Le bravure*, il servo assume molto raramente un atteggiamento di aperta denigrazione nei confronti del Capitano, non tenta neanche di punzecchiare i suoi atteggiamenti vanagloriosi, si limita invece ad offrirgli svariati spunti su cui appoggiare le proprie divagazioni, mostrando spesso un interesse sincero nei confronti delle bizzarre vanterie del suo padrone. Il Capitano d'altra parte rifiuta la coerenza di Trappola, non accetta nemmeno lo spazio concreto e il tempo presente in cui vive il servo, più spesso invece egli si isola in un mondo capace di accogliere le sue mirabolanti imprese.

Le imprese raccontate dal Capitano vivono nel tempo del ricordo, che scaturisce in realtà da una fervida immaginazione e non può quindi essere scandito da un tempo cronologico valido per tutti gli uomini.

Tessari sottolinea che le avventure raccontate dal soldato millantatore non sono contemporanee, Spavento non vive nella storia ma al di sopra di essa, si oppone all'idea della morte, vive infatti in un tempo in cui essa non può sopraffarlo; egli è contemporaneo a tutti gli eventi storici e a lui solo sono contemporanei gli dei e gli eroi

mitici. Nelle *Bravure* è affrontato, come evidenzia Cesare Molinari, anche il tema amoroso, trattato tuttavia non in maniera estesa; esso traspariva soprattutto quando tra i vanti meravigliosi si faceva strada nella mente di Spavento il ricordo di sua moglie.

Francesco Andreini mostra la consapevolezza di offrire ai lettori, con i Ragionamenti del Capitano, una scrittura inedita, non riconducibile ai canoni della tragedia o della commedia, ma tale da avere in sé del "comico e del tragico rappresentativo".

Tessari rileva che il comico Geloso propone una compresenza dell'elemento comico e di quello tragico, mantenendo un equilibrio tra lo status di attore e quello di poeta, tra gli stilemi recitativi che nutrivano la parte del capitano e la loro traduzione in scrittura. *Le bravure del Capitan Spavento* devono certamente la loro fortuna, secondo la Benini, all'equilibrata compenetrazione di ambizioni letterarie e influenze popolari.

Luigi Rasi indica, a proposito del Capitano, un opuscolo di Giulio Cesare Croce, *Bravate, razzate e arcibulate dell'arcibravo Smedola*, in cui si narrano le bravate del capitano *Smidolla ossa*, che compie prodezze inverosimili e riporta vittorie incredibili contro draghi e chimere. Rasi cita un altro componimento riguardante la maschera del Capitano, dal titolo *Bravure tremende del Capitano Bellerefonte Scarabombardone da Rocca di ferro. Trattenimento piacevole in dialogo di Giulio Cesare Croce*. Si tratta, a giudizio del Rasi, di uno scritto importante, che mette in luce il carattere della maschera, già evidenziato nel sonetto iniziale dedicato ai lettori.

Le diverse versioni della maschera del capitano, connotate da un punto di vista stilistico e tipologico, dalla spavalderia, sono strettamente dipendenti dalle elaborazioni dei comici che interpretano tale parte. Silvio Fiorillo fu Capitan Matamoros, Fabrizio de Fornaris interpretò Capitan Coccodrillo, emulo e rivale di Matamoros, Giuseppe Bianchi Capitan Spezzaferro, Girolamo Garavini Capitan Rinoceronte mentre Francesco Manzoni indossò la maschera di Capitan Terremoto, fino ad arrivare a Capitan Spacca, portato sulla scena da Nicola Boniti, morto verso la metà del secolo e ultimo interprete di tale maschera.

Silvio Fiorillo, il capitano più importante all'interno dell'Improvvisa dopo Francesco Andreini, prendendo spunto dalla poliedricità della maschera, scrive *i Tre Capitani Vanagloriosi*, commedia in cui si registrano tutte le varianti del tipo, in italiano, in spagnolo e in napoletano.

Il Fiorillo fa parte di quella prima generazione di attori, che dimostrarono di possedere una cultura che, pur concentrata nel settore drammaturgico, si espanse anche nel campo della poesia: Isabella Andreini ad esempio fece parte dell'Accademia degli Intenti.

Giovanna Checchi evidenzia nel suo saggio come il Fiorillo diede spazio, nella sua produzione letteraria, a generi estremamente diversi. Egli volle infatti creare un repertorio personale che fosse adatto a tutte le occasioni; in aggiunta ad alcune commedie, compose alcune *tirate* in versi, *Il mondo conquistato* e *Por el retratto del*

*Capitan Mattamoros*, monologhi che poté recitare su richiesta senza l'ausilio di altri attori.

Nel linguaggio di Matamoros, personaggio portato sulla scena dal Fiorillo per oltre trent'anni, si tratteggia il suo carattere: egli, come la maggior parte dei capitani dell'Arte, è un militare spaccone, frustrato dalla sua stessa codardia e soggetto a forti sbalzi d'umore.

Nel corso dei suoi monologhi egli cita, al pari di Capitan Spavento, personaggi mitologici ai quali si sente accomunato dal destino, per spirito di emulazione o per consanguineità.

Matamoros vive dunque in un mondo fantastico abitato da divinità mitologiche ed è incapace di avere contatti normali con gli altri personaggi della commedia, forse anche a causa delle differenze linguistiche .

Marotti cita le *Rodomontadas españolas* del letterato Lorenzo Franciosini in cui, a differenza dell'andamento drammaturgico più articolato de *Le bravure* di Francesco Andreini, egli antologizza solo la parte che riguardava il momento centrale della millanteria, "[...]esercitata nei termini di vanteria militaresca e mitologica[...]"

I Ragionamenti dell'Andreini e quelli di Fabrizio de Fornaris nella sua commedia *l'Angelica*, gli opuscoli popolari in cui vi è il contrasto tra il Capitano e lo Zanni, codificano e sintetizzano le espressioni immaginate e tentate dai diversi drammaturghi.

Da un punto di vista strettamente letterario, la maschera del capitano non avrebbe ricevuto, a giudizio di Pandolfi, una veste migliore di quella offertagli da Fabrizio de Fornaris e Francesco Andreini.

Nella seconda metà del Seicento le *bravure* tipiche della maschera del capitano non conobbero variazioni importanti rispetto all'opera di Francesco Andreini; lo stesso Perrucci invita i comici a servirsi di quel testo, egli scrive infatti "Le bravure, alle volte sogliono essere premeditate per accomodare a luogo e tempo, delle quali ne ha composto un tomo Francesco Andreini, marito della rinomata Isabella, al quale ce ne rimettiamo per non esser lunghi[...]"

Nell'Arte rappresentativa egli offre l'esempio di un generico, il *Saluto calabrese alla donna con bravura*, in cui si legge "A nnaja quannu ti vitti: ssi strizzi sunnu stimuli d'oru, su sciavuli, a fusti, ch'hannu zirniatu dd'Erculi di la Magna Ngrezia, ss'occhi chi tiranu vizzuni hannu tripatu, trivilatu, virduliatu, virriniatu lu cori au cori di tutti ddi cori miei. Ssa vacca è nu Cnpighiune undi fannu fulea li Grazii e Amuri fattu vefida pe ndi surchiari lu meli vola a lu melizofidu de 'l arma di lu Iuri di Zumpanu [...]"

In questo componimento la figura del Capitano esplica la funzione di secondo Innamorato, che incide sulla vicenda erotica degli scenari, proprio come l'amore dei vecchi, e ne complica lo sviluppo. A differenza dell'Andreini, Perrucci non attribuisce

quindi al Capitano la parlata toscana, ma un dialetto *grazioso*, tipico della maschera regionale di Giangurgolo, caricatura della plebe calabrese, che riveste i panni del soldato innamorato.

La maschera di Giangurgolo nasce a Napoli, nei primi anni della commedia dell'arte, per esigenza di una variante scenica nel gioco del polilinguismo tanto caro ai comici del tempo e in ossequio alla vecchia usanza della presa in giro provinciale; tale maschera costituisce la variante del paesano inurbato, molto diffusa nei testi comici del Cinquecento.

La tradizione, spiega Sbarbina, vuole che il ruolo di Giangurgolo sia stato quello del Capitano, in realtà non era un tipo fisso, ma assunse caratteri sempre diversi.

Tessari nota che Giangurgolo ricorre nella sua dichiarazione alla donna amata, ad una serie di immagini tratte dal repertorio caratteristico degli innamorati; sono presenti in questo *generico* emblemi mitologici, evocati dai nomi di Ercole e delle Grazie, figure animalesche, come la trasfigurazione di Amore in un'ape. Sbarbina sostiene che il Perrucci utilizza il calabrese per evidenziare il contrasto tra la situazione, una dichiarazione d'amore, e la maschera, tipizzazione di un certo decoro militaresco, con l'impiego di un dialetto rude e goffo, lontano dalla musicalità del veneto o del toscano, ma che innesta meccanismi di sicura presa sullo spettatore.

Tessari spiega infine che in questo *generico* "la maschera del militare, che l'Andreini inserì in uno spazio aperto all'ilare gioco di fantasie barocche, si circonda di grotteschi fregi stilistici barocchi, limitando il respiro della sua vita alle funzioni di caricatura regionale".

---

## I vecchi

Gli attori che interpretavano la parte dei vecchi dovevano possedere *generici* adattabili sia alle favole di intreccio borghese, sia a quelle che presentavano delle caratteristiche che si avvicinavano maggiormente alle rappresentazioni che avvenivano nelle corti in cui, abbandonando il ruolo di padre, assumevano quello di consigliere. Tessari spiega che, nel primo caso, i vecchi ostacolavano la felice attuazione di una vicenda d'amore, in cui agivano come antagonisti del proprio figlio; in certi casi essi assumevano, non sempre in buona fede, un atteggiamento moralista contro l'esuberanza giovanile.

Sanesi nota che essi rifiutavano di combinare matrimoni o mandavano a monte nozze già progettate; le proteste dei giovani non raggiungevano mai il loro scopo, perché i vecchi si ostinavano maggiormente nel negare il loro consenso, e non si accorgevano assolutamente della trama di imbrogli sempre più fitta che i giovani intessevano intorno a loro, con l'aiuto di servi fidati. I vecchi della commedia dell'Arte erano molto sensibili alla bellezza, quasi sempre desideravano possedere una donna che, a volte volevano sposare, altre volte conquistare con mezzi illegali e disonesti; in campo amoroso si

gettavano dunque nelle imprese più disperate, in molte circostanze ricorrevano anche a stratagemmi e travestimenti che non solo riuscivano, ma compromettevano anche la loro serietà e dignità.

La lotta impari terminava inevitabilmente con la vittoria dei giovani, in alcuni casi i vecchi si ritiravano spontaneamente dalla competizione perché sopravvenivano circostanze che li facevano rinsavire inaspettatamente.

Spesso infatti riconoscevano nel rivale un figlio perduto da molto tempo e la gioia del ritrovamento distruggeva ogni impeto di gelosia e di rancore, altre volte ritrovavano una figlia, pianta come morta da lunghi anni, nella donna amata e ostinatamente richiesta.

Ireneo Sanesi nota che queste soluzioni erano molto frequenti e non annullavano, al contrario accentuavano, l'effetto comico delle azioni precedenti, dovuto soprattutto al contrasto tra l'età dei protagonisti e le azioni che li caratterizzavano, che si confacevano maggiormente a persone più giovani. Il repertorio di monologhi che si riferiva a tale parte comprendeva buffe e ridicole richieste d'amore, rimproveri, che avevano il tono pacato della *Persuasiva al Figlio*, "Che speristu fio de menar una vida così licenziosa? No ti vedi che la mia casa xè in malora? Ti ha lassao el studio, ti te la fa [...] co stì buli, tuto el dì per le scarabaze, sempre al Reduto. Cosa credestu, che anco i tesori d'un Creso, d'un Craso e d'un Mida no finissa? No che le stropole e bazecole che gh'avemo in casa. Per causa toa le mie casse xè diventae casse de' morti; m'avè sbudellato i scrigni, fatto diventar arzenzo vivo l'arzenzeria e la sé andà in fumo; xè sguloae per via di incanto le tapezzarie; i mi quadri xè depenti a agere: [...] per le camere se puol ziozar de spadon da do man. [...]" o quello acceso della *Maledizione al Figlio*, "o Fio (quasi ho dito d'un Beazo cornuo de sta maniera me paghi l'eser che t'ho dao? Le Note, che per ti no ho dormio? I bezi che per ti ho spesi? I travaggi che per ti ho soportao? Co sta ingratitudine se paga un Pare che per ti tanto ha fato? M'ho destilao en bruo per darti el primo esser; me son masenao en farina per darte i alimenti, me ho strucolao sotto el torcolo per darte el sugo vital, me ho descolao come una candela de seo per far luse a ti, che ti è la mia luse; e ti como vipera crudel lazeri le viscere de chi t'ha inzenerao [...]" sempre nei confronti dei giovani innamorati.

Le parti dei vecchi erano, scrive Perrucci, "per lo più ridicole, per essere innamorati (e la vecchiaia quando cade in questo errore, è derisibile), come anche per essere avari, tenaci, sospettosi e viziosi[...]" . Nell'Improvvisa il tipo del vecchio assunse le proprie caratteristiche regionali, diventò quindi Pantalone de'Bisognosi, "[...]un mercadante avaro, stitico, e facile ad innamorarsi", oppure Graziano, maschera caratterizzata dall'amore maniacale per una cultura *sclerotizzata*. Tessari sottolinea che, mentre la metafora costituiva la peculiarità del linguaggio serio degli Innamorati, i discorsi dei vecchi erano caratterizzati da un uso frequente della similitudine. Nei *generici* del Dottore ad esempio, caratterizzati da un linguaggio volutamente colto, come la *Persuasiva allo studio*, in cui si legge "L'è l'om al mond senz'al saver *sicut asinus sine capistro*, perché se non ha el cavezon ch'el mena per la strada de la virtù, el va scavezacol al prezipiz. Le appunt *sicut porcus in luto*, che se non s'ingrassa col beveron de la dutrina, al resterà sempr'secc e magr com stornel, el no sarà bon per ingrassar la

ministra de la conversation; al è papagal int'al bosc' ch'al non articulat verba, de muod che se dal maestr non l'è post int la gabbia e vien ammaistrà ad articular i azzient, non l'è pericol che sippa ne gotta. A l'è al boia mal pratic che non savendo struzar la ignoranza al se espon al pericol de le sassà del Popol" , tale figura retorica si trasformava in citazione latina; mentre nei monologhi di Pantalone presentava un carattere fortemente realistico. In entrambi i casi essa si appoggiava ad immagini tratte dalla letteratura barocca o dalla prosa satirica, ed in modo particolare a quelle che caratterizzavano l'opera del Frugoni. Nella maggior parte delle opere di questo autore, si nota un ricorso ad immagini animalesche che rispondevano ad un intento didascalico, a differenza di quelle tipiche dei personaggi dell'Arte. Il *generico* dei vecchi si mostrava dunque contraddistinto da un significato ambivalente e da continui equivoci, che mettevano in moto il meccanismo della comicità culminante nel finale. In esso, rispetto ai testi del Frugoni, che passavano dalla metafora alla similitudine seguendo un processo di chiarificazione della figura retorica, si seguiva il procedimento inverso, passando così dalla similitudine alla metafora, scivolando inevitabilmente verso l'equivoco e la comica autodenigrazione.

Tessari dà rilievo al fatto che, in un momento successivo, i vecchi abbandonarono i repertori atti a correggere i giovani innamorati, per pronunciare consigli nei confronti dei sovrani, diventando così i depositari della saggezza politica. Nel *Consiglio*, "I antichi Egizii, ezzellentissimo Prinzipe, volendo mostrar un gerografico del conseggio i fava un Pluton col zimier in sul cao che robava Proserpina, in sto muodo volendo dir che chi vuol far acquisto de la ocasion el gh'ha d'aver custodio el cao dal zimier del conseggio; chi vol raccoger el fruto da quel c'ha semenao l'è neccesetae che se vala dal semmenao del consegger per cogniosser el tempo che sia ben a farlo; chi vuol alzar d'edifizio della politica, ed se serva del fondamento de la rason perché senza questa anderà per tera tuta la machina[...]", brano contenuto nell'*Arte rappresentativa* del Perrucci, in cui Pantalone rivolgeva suggerimenti fortemente caratterizzati da una serie di metafore politiche, apparentemente serie e svolte con proprietà, ma che davano luogo ad un vero e proprio sproloquio, che si avvaleva di immagini non solo marittime, ma anche bestiali. Il Dottore, spiega ancora Roberto Tessari, nello stesso frangente, elaborava a sua volta un catalogo di personaggi storici accompagnati dai rispettivi consiglieri, con un gioco verbale che rinunciava progressivamente ad un significato grammaticale diventando una vera e propria musica, come nel *Consiglio generale*: "Al fè ben V.M. a domandar consei, perché tutt'i prenzp s'han servì de consier ent'l'occasion, e domandà Azesilao preso Stobeo qual cosa adornas più al prinzip al dis: ratio et consilium, e Cornelio Tazit Historiarum libro tertio: ratio et consilium sunt propriae ducis artes, et che sia el ver, vedem, che Achil se servì de Chiron,/ de Nestor Agamennon/ i Atenies de Fozion,/ Alesander de Efestion,/ Antigon de Zenon/ Creso de Solon, / Dionisi de Platon,/ Ziro de Senofon,/ Pompeo de Caton,/ Tolomeo de Stilpon,/ Eumene de Licon/ de Lelio Scipion,/ de Senega Neron/ Augusto de Maron/ Marc'Antoni de Fronton,/ Arcadi de Stilino/ Goffredo de Ramon,/ E Vostra Maestà del Dottor Grazian, Campanaz, Scatazon". Non si trattava affatto di una melodia elegante come i monologhi e i dialoghi degli innamorati, al contrario la sua principale prerogativa era una cacofonia grottesca, il cui ritmo, accelerato in maniera frenetica, era spento dall'eccessiva solennità delle ultime parole, "E Vostra Maestà del Dottor Grazian, Campanaz, Scatazon".

Sulla base dell'*Arte rappresentativa*, Spezzani individua una netta differenza tra il dialetto del Dottore, caratterizzato solo da elementi fonetici e morfologici, e il veneziano parlato da Pantalone, che oltre a questi elementi si presentava ricco di idiotismi lessicali. Il Dottore era dunque una di quelle maschere che, per esercitare una funzione interregionale, abbandonava nel suo linguaggio gran parte delle caratterizzazioni locali: il suo lessico era infatti maggiormente contrassegnato da una componente *parodica medico-giuridica* piuttosto che da un'ambientazione dialettale. Pantalone presentava invece legami più forti con la realtà locale e dialettale; i vocaboli *galia*, *burchio*, *gondola*, *cale* utilizzati in molti dei suoi concetti, rievocano fortemente l'ambiente marinaresco e lagunare di Venezia.

Secondo Tessari il *generico* dei vecchi presentava dunque un'architettura basata sul rapporto tra le dimensioni grandiose ed una conclusione finale, estremamente povera e semplice; in realtà proprio in questa asimmetria si scoprivano i tratti della comicità barocca, a cui era estranea la battuta rapida e nervosa e che si esprimeva in un gioco verbale ingegnoso e sproporzionato.

---

## Analisi della drammaturgia di Pantalone e del Dottore

### Pantalone

Pantalone è il secondo vecchio della commedia dell'arte accanto al Dottore; tale maschera possedeva i caratteri del *pater familias* della commedia latina, ma, spiega Pandolfi, al termine del suo percorso evolutivo, da Andrea Calmo a Giulio Pasquati, egli sarà provvisto di una fisionomia nuova rispetto a quella del *senex* plautino, fisionomia che condurrà a quella dell'Arpagone di Molière. Quello che colpisce di Pantalone, a giudizio di Grassi, è la *venezianità*; egli parla in un dialetto ricco di grazia, di umori spiritosi, di cadenze irripetibili, sottolineando così uno dei tratti fondamentali dell'Arte: non solo il dialogo doveva essere appropriato, ma anche il linguaggio doveva rivelare la peculiarità di ogni personaggio. Secondo Nicoll tale ruolo era molto importante perché, posto in cima alla lista delle *dramatis personae*, era spesso il primo a pronunciare la battuta sulla scena.

Il personaggio di Pantalone, scrive Pier Maria Cecchini "è parte grave ma vien però mescolata alle ridicole, per lingua e vestimento. Debbe però chi l'esercita ritenere quella porzione di grave, che non va mai disgiunta da persona, la quale debba riprendere, persuadere, comandare, consigliare, e far mill'altri offitij da uomo ingegnoso".

Pantalone, come ogni tipo scenico della commedia dell'Arte, aveva un linguaggio tipico che, come illustra Spezzani, aveva la funzione di mettere in evidenza "la sapienza propria del vecchio che, in virtù della vita vissuta e dell'esperienza compiuta, enuncia intenzionalmente, e per un diritto che sembra essergli riconosciuto, consigli e massime per gli altri".

Egli, scrive Clelia Falconi, quando era sulla scena parlava spesso dei propri guai, dei dolori che lo affliggevano e delle tristezze che molto probabilmente gli avrebbe riservato il suo avvenire e, mentre discorreva, si commuoveva, portando alle lacrime anche il suo pubblico che lo amava di più rispetto ad Arlecchino, perché "se le plebi amano la parola troppo libera, non sdegnano d'intendere tra l'oscenità e la barzelletta, la parola seria che le faccia passare".

Andrea Calmo viene segnalato da Marotti come l'autore della raccolta di lettere definita il primo repertorio linguistico di Pantalone, ruolo che egli impersonava sulla scena.

Lo sfruttamento teatrale delle *Lettere* del Calmo, spiega Marotti, era testimoniato dalle parti in veneto della *Vedova* del Cini; da un punto di vista letterario, esse erano importanti anche per l'uso repertoriale che Bruni ne fa nei suoi *Prologhi*. Tessari tra le caratteristiche del linguaggio di Pantalone evidenzia quella di parlare per metafore nelle quali usava molto spesso concetti di tipo marinaresco. Anche Spezzani individua nel carattere marinaresco un elemento costante della terminologia di Pantalone, esso è infatti uno dei *topoi*, dei luoghi comuni che si sarebbe conservato anche nelle commedie di Carlo Goldoni. Questo tipo di linguaggio trovava riscontro nella tradizione dialettale veneziana, ad esempio nell'opera del critico d'arte Marco Boschini, *La Carta del Navegar*, un poema dialettale in quartine in cui, accanto all'elogio della pittura veneziana, si trovavano immagini, tratte dalla vita marinaresca, applicate alla pittura.

Spezzani, considerando la lunga tradizione di questo linguaggio a Venezia, afferma che le immagini espresse dal gergo di Pantalone conferivano alla sua saggezza una spiccata *venezianità*.

Nel dialetto di Pantalone, Spezzani nota inoltre la presenza di elementi strettamente in relazione con alcune delle caratteristiche psicologiche della maschera, egli individua così parole o locuzioni con una coloritura iperbolicamente affettiva, espressioni sdolciate che mettevano in caricatura il vecchio comicamente in cerca di avventure amorose.

Nelle sue parole Pantalone faceva uso di immagini di cui era evidente la funzione caricaturale e che erano ingigantite in modo fittizio, proprio a dimostrare l'inconsistenza della sua passione.

Da un punto di vista retorico, nei materiali raccolti vi è un uso frequente dell'anafora e della metafora, spesso di tipo lezioso, che mirano in modo evidente alla ricerca di una particolare espressività.

Nel linguaggio di Pantalone, chiamato anche *Magnifico*, è inoltre possibile isolare alcune peculiarità con un'efficacia indipendente dalla caratterizzazione psicologica che conferivano alla maschera: elementi caricaturali e giocosi in cui il dialetto veneziano era un mezzo efficace per suscitare effetti comici di sicura presa sullo spettatore.

Nella *Barzeleta di Pantalonio*, brano riguardante tale maschera e che viene citato da Pandolfi, si legge "Barzeleta in sdruzolo dove un vecchio venitian nara/ a una puta el bon

tempo che la vera, / si l'al tol per Mario. / Madonna ogni dì pezora / la vostra ingratitudine / contra de Pantalonio / che v'ama e ve desidera / Mi ve semo con furia / e vu me paghe adasio / Per che no ane giuditio / che cognossa i miei meriti. / Vu ande drio al indusio. / E tegna longo al temene. / E mi me vien po colore / Da farve arlassi e strepiti / Aspetto pur che 'l grizolo / Ve salta a darne il bocolo / Ma vu sempre in proposito / Fe che de quel sia vedovo[...]" . In questo brano il dialetto presentava locuzioni di carattere spiccatamente popolare e la ricerca di un'espressività di tipo giocoso.

Il ritmo musicale del verso, contrassegnato da alcuni diminutivi tutti sdrucchioli, conferiva alla parlata di Pantalone una certa scorrevolezza e una vivacità scherzosa. In alcuni casi il dialetto, anche se presenta elementi grotteschi, è indirizzato ad effetti comici più genuinamente teatrali, che caratterizzano la maschera in modo più realistico e determinato, tramite un lessico basso e triviale, caratterizzato soprattutto da epiteti ingiuriosi, maledizioni, minacce e qualche imprecazione.

Gli appellativi ingiuriosi, che ricorrevano in molte commedie dell'Arte e anche in quelle di Goldoni, sono, a parere di Spezzani, uno degli elementi più interessanti del linguaggio di Pantalone; essi sottolineano il carattere collerico della maschera e si trovano spesso uniti sotto forma di terzetto o quartetto, ad indicare con la loro *climax* il crescendo collerico del vecchio quando, per esempio, si scagliava contro il servo da cui era stato beffato.

Gli epiteti diventano poi intenzionalmente triviali quando riguardano l'ira di Pantalone nei confronti della donna che lo scherniva disprezzandone le smanie amorose. Il realismo crudo e marcato presente nella lingua di questo primo Pantalone, sotto la cui apparenza s'intravedono gli intenti caricaturali che l'hanno generato, contraddistingue anche alcune *maledizioni* e *minacce*.

Spezzani nota infine che l'elemento dialettale non è sempre presente nel prontuario linguistico di questo primo Pantalone; a volte è una patina esteriore e artificiosa, mescolata a locuzioni latine maccheroniche, in altri casi è invece completamente assente, sostituito dai modi della lingua colta.

Questo repertorio artificialmente dialettale troverà poi ampio spazio all'interno dell'Improvvisa.

La comicità grossolana e il dialetto veneziano dimostrano, secondo Spezzani, il fatto che Pantalone possedeva un suo repertorio già alla fine del secolo XVI, in una fase dunque molto antica dell'Arte. Egli sostiene che la formazione di un linguaggio della parte di Pantalone si può far risalire probabilmente intorno alla metà del XVI; a comprovare questa teoria vi è la considerazione che la *Barzeleta di Pantalonio*, brano del repertorio di Pantalone, ripubblicato da Vito Pandolfi, risale al XVI secolo e precisamente al 1584. Un'altra conferma alla tesi di Spezzani era fornita da un saggio del Neri, *Scenari delle maschere in Arcadia*, dove si parla della Fiammella di Bartolomeo Rossi, anch'essa del 1584, in cui vi erano tutte le principali maschere, compreso Pantalone. Il Neri fornisce qualche estratto dai dialoghi della pastorale, soprattutto riguardanti quest'ultimo che si

esprimeva in versi sotto forma di bisticci, in dialetto veneziano. Egli riporta anche alcune battute di un dialogo tra Pantalone e il Dottore che riproduceva quell'atmosfera di comicità grossolana della commedia Improvvisa.

La lingua di Pantalone si basava su composizioni di carattere monologico, di cui è un esempio *La disgrazia della morte di Pantalone in bischizzo* "Se donna, donna nomina/ Con ditto, detto e savio/ Che amor e umor me incita/ A spender, spander l'anima/ ame l'huomo l'amo, e apretio/ né posso a un passo muoverla/ che a i stridi, in strada mostrase/ con cridi cruda e asprissima. / Né piove in Piave, ò in Tevere/ né in laghi, ò in luoghi varij/ tant'acqua quante lacrime/ tal botte butto in copia./ Né veste in vista nobile./ Né soldi solda accomoda/ A dirme, ò darne grazia/ che conta o canta in zifera./ E in casa cose imagino/ Da matto e motti strani/ che in viso, e in vose approprio/ Da l'ambastia una bestia [...]", che si riferisce in modo specifico a tale maschera; dai primi versi di tale composizione desume l'utilizzo di un particolare artificio metrico, detto *bischizzo*, in cui la struttura del verso si basa su una semplice variazione del timbro vocalico di due parole che presentano la medesima accentazione e disposizione consonantica, in ogni singolo verso.

Il bisticcio, che nel titolo è espresso nella forma dialettale del *Bischizzo* è un artificio verbale che ricorre in modo frequente in poeti veneti del Trecento e caratterizza composizioni poetiche e fantastiche, di tipo giocoso e burlesco, che si ritrovano anche nel Burchiello.

Di questo autore merita attenzione un sonetto in particolare, in cui il dialetto veneto viene mescolato alla lingua "Io mi scontraì per via in un babion / Zuito di zento e più di quel pantan / Li tratti a trotti, e mi di passo pian / Entro nell'antro e sento el zivettan [...]".

Il *bisticcio* trova la sua fortuna anche nell'Arte, in commedie vere e proprie, come ad esempio nella *Fiammella* di Bartolomeo Rossi, in cui si legge una *tiritera* in versi recitata dalla maschera di Pantalone "La sorte s'urta, e fa che morte m'urta / Se vuogo vago, e se sto fermo formo/ Affanni 'e fanno, che me liga et laga / La fine funa che me strenze e stronza / E moro miro, se con passi posso / Far scherno et scorno e chi mi tira in tora, le parche porche se le fila il filo/ Della mia vita, vota d'ogni degni/ Contenti, che i cantanti dava dove/ Ti aveva spesso passo, adesso adosso/ O mile mali, et mille doie daio [...]".

Il *bischizzo* era poi largamente utilizzato anche nelle commedie ridicolose in cui è ancora più evidente la sua funzione comica.

Nella *Dispettosa moglie* di Giovanni Briccio ad esempio, Spezzani rileva che il parlare sentenzioso di Pantalone contro la natura delle donne, trova il suo spunto e si articola al suo inizio in due versi in cui è presente questo artificio verbale "Dise ben el vero quella sententia toscana bischizzosa: All'huomo è meglio il miglio che la moglie, Donne son danno e le figlie son foglie"; il *bischizzo* era dunque un vero e proprio cliché comico nella tradizione teatrale dell'Improvvisa.

Un altro tipo di composizione frequente nella commedia dell'arte era il *recipe* o ricetta scherzosa, che non era un'isolata forma metrica ma un vero e proprio genere poetico. Nella raccolta del Pandolfi si trovano quattro *recipi* tra le composizioni che si riferiscono al Pantalone, *Per el sfredimento*, *Per la vertigine*, *Per la feure*, *Per le Gote*. Prendendo come esempio uno di questi e precisamente quello intitolato *Per el sfredimento*, "Recipe la coscia d'un avaro,/ Mezza tazza de cattaro/ le carezze de zudio/ le promesse d'un fallio/ E crescente de la luna/ E l'andare de la fortuna/ Che à fagando un bon cerotto/ e usarlo de decotto/ Scazzerà tutto 'l mal/ O che te farà urtar in l'Hospeal", Spezzani mette in risalto il colorito popolaresco del linguaggio ispirato da motivazioni giocose e burlesche, che si esprime nell'accostamento di immagini eterogenee tra loro.

Il Levi indica che tali poesie erano caratterizzate dalla parodia della medicina popolare e di quelle pratiche segrete e superstiziose che ad essa si connettevano.

I motivi popolari dei *recipi*, che erano già stati messi in evidenza dai giullari medievali, ritorneranno poi nella poesia del Quattrocento e precisamente nel Burchiello e nella tradizione burchiellesca. "Chi guarir presto dalle gotte vuole / Faccia questa mia nuova medicina / Un fiel di lumaca mattutina / E polvere di zacchere marzuole [...]".

I temi e i motivi sono gli stessi, il gusto del *non sense* e dell'assurdità delle immagini contenute nelle ricette è sempre legato allo scherzo, alla burla nonché alla parodia della medicina popolare. Queste ricette scherzose trovano fortuna nel teatro improvviso, dove gli autori di commedie o di altri componimenti, sempre legati al teatro, le utilizzavano come espedienti comici nelle parti delle singole maschere, come dimostrano i quattro *recipi* già citati, raccolti dal Pandolfi e come si ricava dallo studio del Caprin sulla commedia ridicolosa.

La funzione di tali composizioni, come i bisticci e le filastrocche in versi sdrucchioli, era quella di dare una varietà di tono e una certa vivacità alle commedie. Spezzani analizza in modo molto puntuale il linguaggio teatrale di Pantalone, in rapporto a commedie che appartengono a periodi diversi, che comprendono l'intero periodo del teatro dell'Arte e di conseguenza la storia della maschera e del suo linguaggio nella sua fase più vitale. Si tratta di due opere teatrali di Giovanni Briccio, la *Dispettosa moglie* e il *Pantalon imbertonao*, la cui composizione è datata nei primi anni del XVII secolo, e il *Pantalon spetier* di Giovanni Bonicelli, la cui datazione è incerta, ma è comunque riferibile ai primi anni del XVIII secolo; in questi componimenti risulta evidente l'influsso della commedia dell'Arte per la presenza delle varie maschere, Pantalone, il Dottore, gli Zanni, gli Innamorati, con i loro linguaggi. Le commedie del Briccio appartengono però ad una fase più antica e vitale dell'Improvvisa, mentre in quella del Bonicelli si scorgono, accanto agli influssi della stessa, elementi di una tradizione teatrale veneziana, in un certo modo autonoma dalla Commedia dell'Arte.

Il carattere impetuoso e collerico di Pantalone, che già Spezzani aveva notato nei testi raccolti da Pandolfi su tale maschera, trova in queste opere del Briccio una sua continuazione. Il linguaggio che caratterizza questo aspetto della maschera si presenta,

anche in questo caso, con un vocabolario basso e triviale, fondato su elementi con una chiara funzione caricaturale.

Si tratta in special modo di epiteti ingiuriosi particolarmente abbondanti, di locuzioni sotto forma di imprecazioni grossolane o di minaccia, che rappresentavano il nucleo lessicalmente più ricco di queste commedie.

Queste parole spregiative, rivolte quasi sempre da Pantalone allo Zanni che lo aveva beffato, erano utilizzate isolatamente, "Furfantonazzo, questo è l'atto zeneroso an? Mi te voio scortigar come se fa a le rane", in coppia, in forma di terzetto, "traditor, laro, assassin", e quartetto e ancora in forma di locuzione.

Nel *Pantalon imbertonao* alcuni di questi epiteti sono rivolti da Pantalone al Dottore, per esempio quando questo, nel leggere la lista che contiene tutte le condizioni per la dote di Olimpia, la giovane che deve sposare il secondo vecchio, commette una serie di strafalcioni e di errori.

Un altro ambito linguistico che Spezzani ha individuato, nello studio che ha svolto sulla maschera di Pantalone rispetto alle commedie citate, è stato quello colloquiale che risulta nel complesso povero e scarsamente indicativo per i suoi risultati espressivi. In questo campo Spezzani rintraccia un nucleo di elementi significativi da un punto di vista stilistico, che costituiscono una costante del repertorio della maschera; si tratta di espressioni esortative che è possibile rintracciare in forma sia negativa che positiva.

Una particolare forma colloquiale è l'interiezione *orsù* che rilevava la particolare indole di Pantalone, decisa ed energica.

Un altro *nucleo colloquiale* è costituito da alcune espressioni di cortesia proprie del linguaggio delle convenienze, che meritano di essere registrate solo a scopo documentario ma che non hanno grande importanza nella caratterizzazione fisionomica della maschera poiché dimostravano solo che i rapporti di convenienza potevano essere oggetto di rappresentazione scenica tramite il linguaggio teatrale delle maschere.

Nelle commedie del Briccio, Spezzani identifica come il settore linguistico più interessante quello che riguardava gli aspetti sociali e il vocabolario familiare; la realtà della famiglia, della casa e l'idealità del matrimonio erano, anche se in misura diversa, i veri motivi ispiratori di Pantalone. Per comodità Spezzani divide nella sua indagine il piano linguistico relativo all'ambiente sociale da quello relativo all'ambiente familiare, notando come i due livelli presentavano molti punti di contatto. Il nucleo sociale di Pantalone in queste due commedie riguarda esclusivamente la sfera matrimoniale. Il matrimonio era l'unico scopo di Pantalone; nella *Dispettosa moglie* ad esempio, Pantalone deve far sposare una delle sue figlie; nel *Pantalon imbertonao* cerca invece di raggiungere questo traguardo per se stesso.

Le locuzioni che si riferiscono al matrimonio rivelano la povertà e la fissità della lingua, essendo imperniate su moduli linguistici fondamentali, immobili, rappresentati da voci

come *anello, dota, man, matrimonio, parentao*. Al motivo del matrimonio è ispirato anche il linguaggio di Pantalone nella *Dispettosa moglie* in cui egli, come già accennato, doveva far maritare sua figlia.

Nella stessa opera è invece scarso il lessico propriamente familiare, per lo più ispirato ad un senso di onore sociale che Pantalone dimostra quando vuole assicurare ai propri figli una buona posizione economica attraverso un buon matrimonio.

Collegato al linguaggio familiare è il lessico di tipo domestico, che mostra, sempre in un modo che Spezzani giudica superficiale, la volontà di Pantalone di preoccuparsi di un buon andamento della vita familiare. Nei suoi discorsi, sempre all'interno delle commedie del Briccio, ricorre la parola *governo* con riferimento al governo della casa.

L'abbondanza di termini riferiti all'ambito familiare nel lessico del secondo vecchio della commedia dell'arte, rivela la presenza di un mondo familiare ben delineato, che è una nota caratteristica della maschera nella tradizione posteriore al Briccio fino a Goldoni.

Nella *Dispettosa moglie* e nel *Pantalon imbertonao* vi è poi un altro nucleo verbale interessante, costituito da epiteti e locuzioni in cui ricorre una certa prolissità e da moduli iperbolici che sottolineano l'inconsistenza del mondo affettivo della maschera.

Gli epiteti affettivi che Pantalone rivolge a sua moglie o alla figlia suscitano ilarità, provocata dall'autore per ragioni teatrali. Questi sono in special modo termini familiari, usati con intonazione affettiva e contornati spesso da locuzioni strampalate.

Per quanto concerne la caratterizzazione della maschera, il lessico affettivo più interessante è quello del *Pantalon imbertonao*, perché definisce in chiave caricaturale la figura del vecchio innamorato. Anche in questo settore si ritrovano epiteti affettivi accanto ad aggettivi usati in modo costante e sempre nelle stesse circostanze, a testimoniare il fatto che la natura della maschera era fondamentalmente caratterizzata da un'immobilità linguistica.

Nel linguaggio sentenzioso si ritrova la saggezza e l'equilibrio popolaresco del vecchio sempre pronto a trarre, in modo pedantesco, utili insegnamenti dalle esperienze della vita e impartirle agli altri.

Spezzani nota questo aspetto soprattutto nei proverbi, di contenuto vario e che facevano parte di un repertorio di *topoi*, di *clichés* comici il cui significato teatrale s'inserisce nello spirito dell'Arte. Essi sono spesso introdotti dalla formula "Dise [...] el proverbio", a sottolineare l'intento didascalico.

Al linguaggio gnomico occorre aggiungere le metafore di carattere mercantile che rinsaldano un repertorio già noto nella tradizione linguistica di Pantalone; la metafora di carattere marinaresco più utilizzata è quella del timone, che simboleggia la guida dell'uomo saggio e accorto nelle difficoltà della vita.

Molto interessanti sono, a giudizio di Spezzani, gli elementi non dialettali costituiti da locuzioni latine, spesso caricaturali e maccheroniche, da costruzioni *italianeggianti* che si mescolavano ad un lessico veneziano. Per quanto riguarda tali elementi, disseminati nelle due commedie, il linguaggio di Pantalone presenta caratteristiche simili a quello del Dottore ed è motivato quindi da intenti parodici e buffoneschi.

Spezzani nota dunque che il formulario pedantesco in latino ha nelle due opere teatrali del Briccio una funzione giocosa, che a volte era un espediente dell'autore per carpire il riso degli spettatori mediante allusioni velate e maliziose. In altre circostanze l'autore, con accostamenti di parole basate su assonanze o allitterazioni, oppure con espressioni in cui comparivano parole dotte, mostrava di voler ottenere effetti comici di tipo barocco e vistoso.

Nel *Pantalon spetier* di Giovanni Bonicelli, Pietro Spezzani evidenzia la preponderanza del linguaggio tipico delle ricette scherzose, o *recipi*, che stimolava il dialogo di Pantalone con i suoi garzoni o con gli avventori del negozio. Era un pretesto, usato dall'autore, per suscitare il divertimento degli spettatori.

Nel linguaggio dei *recipi* la ricerca di effetti comici è ancora più spiccata ed ha, in questa commedia, uno sviluppo notevole. La sua struttura è basata sull'accostamento di immagini molto eterogenee che formano una serie di filastrocche strampalate in cui sono mascherati termini tecnici degli speziali, con parole che con essi non hanno alcun legame logico.

Compare, in questa commedia, il linguaggio mercantile di Pantalone che rappresenta una novità rispetto alle commedie del Briccio, anche se non si può parlare di novità assoluta perché l'appartenenza alla classe mercantile è una caratteristica intrinseca alla natura di tale maschera; il linguaggio del Pantalone in Bonicelli presenta comunque elementi nuovi rispetto a quello del Briccio, più ancorato a stilemi tipici dell'Arte.

---

## Il Dottore

Ireneo Sanesi spiega che la maschera del Dottore deriva dal personaggio del pedante della commedia erudita; uno dei primi esempi di questo tipo si ha nella commedia *Il Marescalco* di Pietro Aretino.

È probabile che l'Aretino abbia conosciuto una commedia di Francesco Belo intitolata *il Pedante*, ma non è possibile stabilire con certezza se si sia servito di tale opera per delineare il suo personaggio.

L'ipotesi più verosimile, secondo il Sanesi, è che l'Aretino abbia immaginato il suo personaggio ricorrendo all'osservazione diretta della realtà, esagerando comicamente le caratteristiche dei pedagoghi del Cinquecento.

Il pedante dell'Aretino possiede sempre un atteggiamento grave e impettito, superbo della sua dottrina e disdegnoso del linguaggio comune, inserisce nei suoi discorsi una grande quantità di citazioni latine; a volte parla direttamente in latino abusando di vezzeggiativi e di diminutivi ridicoli.

Egli si esprime così "[...]Homrem meum nemini dabo. Un presuntuoso, uno inetto ladrunculo mi ha posto dietro alcuni scappiculi di pagina, e datogli lo igne, mi ha combusto i capegli, et inzolfato lo indumento, idest la toga cum sulphure".

Comiccissimo in tutti i suoi atti e le sue parole, il tipo del *pedante* sarà ripreso in molte commedie posteriori del Cinquecento, fino ad arrivare all'erede più illustre, il Dottore.

Alessandro Campanelli nota, in un suo saggio sul Dottore, che egli è uno dei personaggi dell'Arte di cui sono scarse le notizie utili alla ricostruzione del suo ruolo all'interno di una commedia.

Egli sottolinea che, attraverso tale tipo, il popolo degli spettatori cominciava ad avvicinarsi a quella cultura e a quella scienza che prima derideva e misconosceva.

Miklasevskij sostiene che nel XVI secolo in Italia ci fu una vera e propria reazione agli eccessi dell'Umanesimo, l'eloquenza decadde e il Dottore teatrale riuscì a divertire il pubblico con i suoi innumerevoli giochi di parole e le sue frasi ampollose.

Balanzone utilizzava in scena le parole dei letterati, storpiandole e dialettizzandole, rappresentando l'intervento dell'uomo di cultura nella commedia letteraria ed in quella a braccio.

Il Dottore, secondo Andrea Perrucci, era dunque "dotto ma cicalone, [...] si figura dal peggio un dottore ciarlone che non fa respirare chi seco parla".

Campanelli scrive che quando, in una rappresentazione, un attore aveva degli improvvisi vuoti di memoria, sulla scena interveniva il Dottore che conosceva a memoria tutta la sua parte, limitata in tutto il repertorio di commedie a poche ed abituali *tirate*; proprio per questo, scrive Mario Apollonio, il suo gioco comico, staccato dal resto della commedia, si prestava ad essere isolato e ricordato proverbialmente.

Egli serviva in maniera efficace a colmare ogni vuoto di scena; il suo pezzo quanto più s'inseriva in modo inatteso, tanto più risultava teatralmente efficace.

Il Dottore interveniva sempre quando si presentava una necessità impellente, per impedire che il pubblico si distraesse. Pronunciava le parole ed i periodi in modo così rapido e a voce tanto alta fino a gridare, che spesso si capiva pochissimo e a tratti quasi nulla di ciò che diceva.

Spesso, anche se non gli veniva offerto neanche un piccolo spunto per intervenire, andava in scena e dava spazio alle sue riflessioni; egli si dichiarava membro

dell'Accademia della Crusca, filosofo, grammatico, retore e rivelava di conoscere i segreti di tutte le discipline che riuniva in un insieme unico ed omogeneo.

L'eloquio grazianesco non mancava certamente di riferimenti letterari, diffusi nella poesia burlesca largamente utilizzata dai comici nei loro componimenti.

Tra le numerose composizioni, che potevano essere utilizzate come modelli dai comici dell'arte e che vengono ricordate dal Perrucci, Tessari menziona l'*Entrata dell'Imperadore in Bologna* del Berni. In esso l'autore enunciava, sotto forma di un lunghissimo catalogo, i nomi dei gentiluomini e dei cittadini che andarono ad incontrare il sovrano quando venne a Bologna.

Il Berni non si limitava ad una semplice descrizione, ma raccontava in modo preciso anche l'itinerario percorso dalla maestà; seguendone l'esempio, Graziano, nella *Tirata della giostra*, allineava i nomi degli eroi fantastici e in un secondo momento elencava, con la stessa precisione utilizzata per i nomi dei combattenti, le loro armature, il tipo d'abito che ognuno di loro indossava, gli accoppiamenti dei duelli, i colpi risolutivi, i premi distribuiti.

In realtà gli intenti espressivi dei due componimenti erano molto diversi: il poeta toscano mirava alla creazione di un *collage*, formato dai nomi di nobili cittadini bolognesi, per ottenere curiosi effetti di contrapposizione o di analogia. Il valore del *generico* di Graziano consisteva invece nel virtuosismo con cui il personaggio riusciva a trascinare la chiave mnemonica proposta inizialmente nelle sue innumerevoli divagazioni, senza perdere nessuna delle sue componenti; il linguaggio del Dottore presentava infatti una struttura che gli permetteva una grande varietà di svolgimenti e di soluzioni.

Per quanto riguarda i *generici* del Dottore, Andrea Perrucci scriveva: "le cose, che potrà aver premeditate saranno qualche consiglio, servendo da consigliere, persuasiva allo studio, dissuasione da' vizi; ma fra tutte le tirate di memoria che fanno il più bel gioco in questa parte, particolarmente ove vi saranno i riepiloghi, perché venirà a fare al tempo istesso pompa della Dottrina e della memoria [...]".

Inventore della lingua del Dottor Graziano è, secondo il Quadrio, Lucio Burchiella che l'ha ricavata dal parlare bizzarro di un barbiere ferrarese, Grazian delle Cotiche da Francolino.

Per Luigi Rasi il Burchiella era un comico pieno di brio, che recitò la parte del Dottor Graziano nella compagnia dei comici Gelosi che si recarono in Francia nel 1572 e fu sostituito da Ludovico de'Bianchi nel 1578. Di lui, annota Rasi, rimane un sonetto inserito nelle poesie che seguono l'orazione funebre del Valerini per Vincenza Armani "Dal pigro sonno, che con gli ozj suoi/ neghittoso alle fredde ombre ti rese/ alma risorgi e fa al mio cor palese/ quell'affetto d'amor che or dorme in noi[...]"; e una lettera in lingua graziana tratta dalle *Argute e facete lettere* di Cesare Rao.

Ferruccio Marotti considera questa come un vero e proprio esempio della lingua del Dottore, definita da Pier Maria Cecchini composta da "sentenze spropositate quanto alla materia e sgangherate quanto all'espressura, il condimento delle quali fosse una lingua bolognese in quella forma, ch'ella viene essercitata da chi si vuole, che non si possa dir meglio, e poi di quando, in quando lasciarsi (con qualche sobrietà) uscir di bocca di quelle parole secondo loro più scielte; ma secondo il vero più ridicole che si ascoltino[...]". Sulla base dell'*Arte rappresentativa*, Spezzani nota che il Dottore era dunque una di quelle maschere che, per esercitare una funzione interregionale, abbandonava nel suo linguaggio gran parte delle caratterizzazioni locali, il suo lessico era infatti maggiormente contrassegnato da una componente *parodica medico- giuridica* piuttosto che da un'ambientazione dialettale. I discorsi di tale maschera, nota Miklasevskij, si preparavano generalmente in anticipo; molte delle sue *tirate*, sono state raccolte nella *Selva* di Placido Adriani e successivamente trascritte e ripubblicate in testi più recenti, per esempio in quello di Petraccone.

Il Dottore, spiega Campanelli, attingeva pienamente ad un linguaggio chiamato *ionodattico*, linguaggio burlesco diffuso a Firenze dalla fine del XVI secolo al XVIII secolo, caratterizzato dalla sostituzione di alcune parole con altre cominciati con le stesse lettere, per cui Pantalón diventa *Piantalimon*, *Piattlon*, *Putrulzon*, gli scolari, *secolari*, i continenti, America, Europa e Asia diventano *Amerigo frega la groppa all'asino*, *profession*, *procession*, latino *lanternino*, matrimoni, *patrimoni*. Sul linguaggio del Dottore, Luigi Rasi nota che Andrea Perrucci scrive: "Molti anni sono s'introdusse un modo di recitare da Dottore che stravolge i vocaboli, *terribil orinal* per tribunale, *Amerigo frega la groppa all'asino*, per dir: l'America, l'Africa e l'Asia, e così si cavava la risata dal nome storpio, che da' Greci si chiamava *paranomasia*: ma perché si conobbe fare il *Dottore* da troppo semplice e balordo, si è disusato, restando questi scherzi al servo sciocco, di cui possono esser più propri, lasciando al Dottor Graziano la dottrina soda ed erudita, ma accompagnata dalle diceria lunghissime". Il Dottore usava queste espressioni insieme a citazioni in latino, in italiano e in bolognese, la sua lingua di origine, che storpiava senza alcuna discrezione; un altro formulario di vocaboli dotti ed eruditi che Spezzani registra nella maschera del Dottore è rappresentato da termini latini, con caratteristiche pedantesche e maccheroniche. Per quanto riguarda il filone pedantesco, Spezzani formula l'ipotesi che questo fosse ispirato in origine da motivi polemici e satirici nei confronti della pedagogia del Rinascimento e che, trasferitosi successivamente a teatro, si sia sviluppato nella tradizione bolognese e veneziana in modo differente. Nel linguaggio del Dottore gli elementi di carattere pedantesco, non più dettati da ragioni satiriche ma solo da intenti comici, sono una costante e formano una vera e propria componente linguistica assieme al bolognese, stilizzato unicamente a scopo comico.

Il Dottor Graziano, che in tutta la sua vita assunse vari nomi per fermarsi poi a quello di Balanzone, possedeva un idioma caratteristico detto *grazianesco* o *balanzoniano*, formato dalla combinazione di tutti i linguaggi; a giudizio del Campanelli la lingua *grazianesca* era probabilmente il seme di quella balanzoniana.

Le parole che pronunciava erano prive di peso e di consistenza, un insieme di vocali e di consonanti in sillabe che non avevano alcun significato logico. Riguardo la lingua del Dottore, il Cecchini afferma inoltre che essa era "posta a dir latini, e sentenze con tirate, e pompa di memoria in guisa che non lasciando mai parlar di seco tratta, confonde e snerva il filo della favola e la mente di chi ascolta, ch  non riman campo per intendere, e molto meno per capir l'orditura dei negotii[...]".

Il Dottore ribatteva sempre sugli stessi termini, dando origine ad un ritmo molto simile a quello di una danza propiziatoria."[...] A lassari star al timprarein, al curtell, al curtlazz, al pugnal, la spada, al spadon, es tur  una pecca: san sr  bon la pecca, la spada, al spadon, al pugnal, al curtlazz, al curtell, al timprarein[...]".

In un momento successivo egli non avrebbe pi  costruito le frasi con un soggetto, un predicato, attributi e complementi; le sue *tirate* saranno formate esclusivamente da sostantivi, ripetuti con una monotonia implacabile, fino a svuotare completamente di senso la storia, la memoria, la cultura, i miti, in un progressivo sfacelo della sintassi, della fonetica e di tutte le lingue senza esclusione alcuna. "E onore a Balanzone che passa la vita a meditare sui libri, a frugare ogni campo del sapere, a tentare di sgrossare la propria ignoranza, prodigando la sua dottrina in cambio di poco o nulla."

Nella maschera del Dottore, si manifesta anche un elemento dialettale ad esempio nella caduta delle vocali atone finali, *Campanaz*, *Imperador*, nelle forme aferetiche, *l* al posto di *al*, nella caduta delle vocali prototoniche, *Blogna*, o delle vocali postoniche, *Prenzp*. La caratterizzazione dialettale a livello morfologico   l'unica a definire il dialetto bolognese; anche se fin nei testi pi  antichi, come le *Conclusioni* di Ludovico de'Bianchi, Spezzani nota l'inserimento di voci padane e veneziane. Ludovico de'Bianchi, uno degli attori pi  importanti che port  sulla scena questa maschera   il solo, tra i comici citati ne *Le bravure del Capitan Spavento* di Francesco Andreini, a cui   concesso l'attributo di famoso, aggettivo che molto probabilmente si riferiva, secondo Marotti, al suo ruolo.

Nel caso di tale comico, si ha una vera e propria prosecuzione del ruolo al di l  della scena, tanto che l'identificazione con il proprio personaggio sconfinava anche nelle sue scritture private, come nel caso della lettera, scritta al Duca Ferdinando I nel 1589, in lingua *graziana*. Luigi Rasi pubblica questo scritto per intero "Per recar denari a V.A.S. la prima messa a me frita fiore di lorenza alla tavella regolare di V.A.S. di forarmi appresso a uno staro delle primicie cuccie dal peggio che se avernia da falaregli mondo ceste porche regole a Trento che gli riferiscono la marmoriadi merendarmela al secondo del organo e cost  acorrere vi do argumentando caricrescendo querela ch'io Sansone orbo ligado per mia panirola dappresso un staro a V.A.S. la quila partorir  questo primiere semino appresso a terra l'oca in un cassone et con sequestro un milion di monte et un miglio in un cane le vinte mane agli impegolando ogni facilit  e continente", ritenendolo interessante sia per le sciocchezze tipiche del linguaggio del Dottore che la caratterizzano sia per la traduzione che l'autore allega.

Cesare Molinarinota che in questa lettera, in un linguaggio deformato e incomprensibile, Ludovico de'Bianchi ricorda al granduca la promessa di un dono di caccia; egli insiste inoltre che il granduca, dopo aver riso delle buffonaggini da lui scritte, non dimentichi assolutamente quello che gli viene chiesto con la devozione più assoluta.

Sembra che, subito dopo aver scritto questa lettera, Ludovico de'Bianchi lasciasse i Gelosi perché il suo nome non compare nell'elenco della compagnia del 1590.

A proposito del linguaggio, Marotti sottolinea la grande duttilità di Ludovico de'Bianchi nell'utilizzare la lingua *graziana*, conducendola in alcuni casi fino ai limiti dell'incomprensibilità, in altri trattenendola invece entro confini più rassicuranti, in cui l'umorismo prevaleva sul grottesco e l'elenco divertito di una serie di ovvietà sulla deformazione linguistica.

Ne *Le cento e quindici conclusioni*, la cui paternità è comunque oggetto di discussione, gli enunciati si riducono infatti in pura tautologia, in ridondanza. Pandolfi sostiene che in esse non bisogna ricercare il significato puramente letterario, quanto piuttosto quei motivi umoristici che fornivano all'attore espressioni comiche e allo spettatore infinite occasioni di divertimento. Secondo il Rasi *Le Cento e quindici conclusioni in ottava rima del Plusquam perfetto Dottor Gratiano Partesana da Francolin Comico Geloso, e altre manifatture, e compositioni nella buona lingua* sono "un'insulsaggine ancora più insulsa di quelle usate nella lingua graziana"; egli evidenzia poi che tale componimento comprende un'ottava *alli lettori*, una lettera dedicatoria *all'illustrissimo, et eccellentissimo Signor Don Virginio Orsini Duca di Bracciano*, e ventitre ottave di conclusioni: a queste si aggiungono dieci ottave per le *Quattro stagioni*. Giuseppe Cottone cita un altro comico che portò sulla scena la maschera del Dottore, Aniello Soldano; egli, scrive il Rasi, sotto il nome di *Dottor Spacca Strummolo*, nel 1610 pubblicò due opere per le stampe di Vittorio Benacci.

La prima di queste, intitolata *Fantastiche et ridicolose etimologie recitate in commedia da Aniello Soldano, detto Spacca Strummolo Napolitano*, era dedicata al conte Ferdinando Riario, senatore bolognese, la seconda, *La fondazione di Bologna cavata dalle sue etimologie*, era scritta in onore del conte Ercole Pepoli. Essa è costituita da tredici pagine di stampa, compreso il frontespizio, la lettera dedicatoria e una breve prefazione ai lettori; si trattava di un prologo, spiega Francesco Bartoli, composto in occasione di uno spettacolo che si doveva svolgere a Bologna nel 1611.

Questo prologo è pubblicato da Luigi Rasi per intero, con l'intento di registrare alcune importanti variazioni linguistiche della maschera del Dottore che caratterizzano però solo l'interpretazione della maschera fornita da Aniello Soldano.

Martucci ritiene che in quest'opera le etimologie scaturivano dal fatto che vi erano diversi pretendenti alla fondazione di Bologna; il Dottor Spacca Strummolo ascoltava quindi ogni divinità con molta attenzione per pronunciare successivamente la sentenza.

I componimenti di Soldano, a giudizio di Marotti, rappresentano da un lato un piccolo repertorio di *microsequenze*, sulla cui base l'interprete poteva esercitare la propria tecnica d'improvvisazione scenica, dall'altro un esempio vero e proprio di come quelle *microsequenze* si articolavano in un pezzo drammaturgicamente compiuto, che in questo caso specifico era un prologo, ma la tecnica era certamente valida per ogni tipo di soluzione compositiva.

Nel prologo *La fondazione di Bologna*, Martucci mette in risalto l'intonazione alta, gonfia, ampollosa del discorso, caratterizzato dalla stranezza e dalla sovrabbondanza delle immagini.

In tale scritto è presente un altro elemento caratteristico del ruolo del Dottore, vale a dire l'utilizzo nel discorso di frasi e parole che pretendevano di essere latine. "In somma dice e dice bene, che melius est nomen bonus, quam divitias multas". Per quanto concerne specificatamente *Le fantastiche e ridicolose etimologie*, Marotti analizza il fatto che quest'opera rappresentava l'intera gamma dei tic linguistici del ruolo del Dottor Graziano; a differenza de *Le Cento e quindici conclusioni* di Ludovico de'Bianchi, Soldano operava un vero e proprio *scolorimento* del linguaggio, che non era più tipicamente bolognese o grazianatorio; la diffusione di un tipo così marcatamente settentrionale comportava infatti una rielaborazione della lingua per permettere la comprensione di essa ad un pubblico geograficamente più allargato. Il risultato era un linguaggio neutro in cui venivano accentuate le stranezze del contenuto. *Le argute e facete lettere* di Cesare Rao prendevano esempio dall'opera di Andrea Calmo, rispetto alla quale godettero certamente di minore fortuna. Nonostante questo, proprio per il legame con le *Lettere* del Calmo, Marotti ritiene necessario mettere in risalto, tra i vari materiali scenici pubblicati dal Rao, la *Lettera in lingua elegante graziana*, esempio estremamente valido del linguaggio della maschera del Dottore. Essa documentava in modo indiretto "il percorso che conduce dalla creativa elaborazione di una parte all'elaborazione di un ruolo".

Il repertorio del dottor Graziano non era costituito solo da *persuasive* e *consigli*; tipico di questo personaggio è la *tirata*, poiché in questo ruolo, sosteneva il Perrucci, "le tirate di memoria fanno il più bel gioco".

Rimangono alcune di queste *tirate*, sedici sono state raccolte da Properzio Talpi nella sua composizione *Al Duttòur Balanzon*; secondo il Pandolfi, il *generico* del Talpi mostra come l'autore, con un evidente gusto per la variazione letteraria, abbia preso in prestito personaggi e linguaggi teatrali diversi, fusi insieme con un evidente compiacimento formale, nel tentativo di offrire ai comici un repertorio di monologhi e dialoghi.

Nell'opera del Talpi si trova la *tirata* prima, *Sopra le virtù del Dottore*, in cui si legge "Me son altessum d'intellettu, bunessum d'persouna, duttessum d' letter, eruditessum d' ment, franchessum d' memoria, giustessum in tal rasunar, ornatessum in tal prudezer, invitessum a cmandar, larghessum in spender, maraviusessum in tal esponer, nubilessum in cunsultar, onoratessum in vstir, piasevolessum in tal dunar, quietessum in tal rumur, richessum in facultà, stupendessum in tal el lezz, tratabilessum in burlar,

utilessum in medgar, e zintilessum in conversar. Am diri mo vù, perché altessum d'intellett, e me v'arspundrò, perché *sapiens dominabitur astris*, bunessum d'persouna, perché omnia bona mea mecum porto, custantessun d'feid, perché *sola Fides in contrastibus observanda est*, duttessum d'letter, perché *qui non legit nihil discit nec intelligit[...]*"; la tirata seconda, *Sopra la parola taci*, la tirata quarta, *Sopra la considerazione*, la tirata quinta, *Sopra se stesso*, la tirata sesta, *Sopra che gli vien domandato dal compagno qualche cosa*.

Di queste *tirate* Pandolfi menziona la *tirata* settima *Sopra il Dottor che scapuzza e poi dice*, la *tirata* decima *Sopra i consigli che da il Dottore a Tracagnino che vuol prender moglie*, la *tirata* undecima *Sopra l'astrologia e varie altre virtù del Dottore* "Bisogna che savadi sgnor Pantalon, ch'una del più difficil sienzi ch's' posson trovar al mond, l'è l'Astrologi, perché bisognaprima esser bon Filosof, e per studiar e saver sou figur, particolarment cioè, Figura Eclipfis Lunaribus, e per studiar e saver sou figur, particolarment cioè, Figura Solaris Eclipfis, Figura Caeli introitus Solis in puncta, Equinotialia e Soltitia[...], Motus diurnus Planerarum, Aspectus Lunae cum Planetis Solis Eccentricitas, obliquitas zodiaci praecesis Aequinoctiarum, vera magnitudo Anni Tropici. El figur d'Eccless cioè: Principium totalis observationis, Medium Eclipsis, Principium recuperationis luminis, et finis totalis. O Sgnor Pantalon l'è un grand impegn el studi d'astrologi perché bisogna saver de schema lunaris deliqui, De Oriente Meridie Occidente et septentrione, De denominatione stellarum fixarum, De soppotandis locis planetarum ad quocumque tempus assignatum, De constructione figurae caelestis, De loco partitis fortunae in caelesti figurae, De Antifis, De usu quadrantis horarii motus Planetarum[...], tam in signis, quam in domibus, et De stellis signorum existentiarum in Zodiaco. Sintiv che zizel bisogna studiar? E s'en el minor co, ch' s'anda saver, perché bisogna essee capaz d'l Astrologi del loro corpo uman, la differenza di naturae, perché quest è in virtù di quel Pianed al qual l'om è dominà gr'accid ent, e perciò aven da creder che ciò sia la causa dl influenza di lum celest, che in tal furmars la creatura, la natura s' seruv del numer settenari, ch'en i Pianid, cioè Sol, Louna, Mart, Mercuri, Giov, Vener e Saturn, cmod val i Autur Astronomich[...]", e infine si ha la *tirata* duodecima *Sopra aver viaggiato il mondo*.

Nove *tirate* del Dottore sono state raccolte anche nella *Selva* di Placido Adriani e citate sempre da Pandolfi nella sua raccolta sulla commedia dell'Arte; tra queste si nota la *tirata* seconda *Del Dottore che scappuccia fingendo di cadere*, in cui si legge "Auiuu vist, che son scappuzzà, scapurando apsi a cascar, sa fuss cascà al me sarì a fat mal, sam mi fuss fat mal, al sort andà à letto, la lett el sarì a vegnì el Medigh, el Medigh averì a ordnà la medezina, la Medezina el se fa de droghe, le droghe venen de Levant, da Levant vengon i venti, i venti sono quater segando, che el dire.

Aristodil, Aristodèl fu Master d'Alessander Magn, Alessander Magno giera Paron del Mond, el Mond sostentava Atlant, Atlant sostentad el mondo havea gran forza, la Forza se dispinze cò le Colonne, le Colonn tenen su i Palaz, i Palaz ai fá i Murador, à i Murador ha insegnà i Architet, i Architet dan il disegn, il disegn vien da la Pittura, la Pittura l'è un Art Liberal, l' Art Liberat à son sette, sette furon i Savi de la Grazia, che attendean all'eloquenza, la Dea dell'eloquenza z'era Minerva, Minerva con Diana

menavan i can à cazza, alla Cazza co i can si pia le fiere, el rè delle Fiere zè il Lion, il Lion zè l'arma de Venezia, Venezia zè Verzin, la Verzin z'è la Iustitia, la Iustitia porta la bilanza, e la spada, la spada è de i suldà, i Suldà van a la guerra, alla Guerra se spara delle Cannonà, li Cannon si cargan con polver, e bal, le Ball l'è l'arma di Fiorenza, Fiorenza, l'è la metropol di Toscana, della Toscana i vien il bel parlar, il Prenzipe del bel parlarl'è stà Zizeron, Zizeron g'iera Senador de Roma, Roma l'è stà governadada i Cesar, i Cesar furon doderi, doderi son i Mis dell'Ann, l'Ann sta sottopost a le stazon, la Stazon le son quater, quater son i element Acq, Ari, Fog, e Tierra, la Tierra azzò che frutti al besogna ararla, Arando si adoura i Bò, i Bò se scortega, la Carne se magna, la pelle se fa conzar, dopo conzada se fa le scarpe, le Scar son fatte per i piè, i Piè son fatti per camminar, e camminando mi son scappuzzà, e scapuzando son vegnù qui, al ve son servidor, e ve dó el buon dì".

Le altre *tirate* raccolte dal Pandolfi, tratte dallo *Zibaldone* dell'Adriani, sono *Ad uno che si vuole accasare*, *Contro il villano in ordine alfabetico*, *A uno che vuole ammazzare un uomo*, *Delli scolari*, *Che cosa sia la donna*.

In quest'ultima il Dottore fa mostra della sua misoginia, egli dice infatti "[...] Insomma, chi disse donna disse danno; e per questo non v'è pezor animal in sto mond de la donna, e l'istesse liettere dell'alfabet ve lo faranno veder chiarament, e però mi voio cominzar dalla prima littera, chel'è l'A: A. Animal avido, B. Bestiale inferno, C. Concupiscenza della carne, D. Duello dannoso, E. Estinzion d'ogni bene, F. Fede Fallace,[...]".

In molte rappresentazioni Balanzone interpretava il ruolo di un medico, il più delle volte ciarlatano, che offriva ricette false per sottrarre denaro ai pazienti che gli dimostravano la loro fiducia; il Caprin cita una ricetta dialettale in linguaggio graziano "Per la doia della testa / Recipe una campana / Quando 'ch suona a festa e una bravada alla ciciliana / l'umor d'un mantovan / la scintilezza e l'umor d'un vilano / el dseign d'un quader / el sguard d'un narcis / la destrezza d'un lader / la forza d'un fachin / onzi Bastian che guarirà Martin".

---

La figura del Dottore negli scenari

Di seguito vengono presentati alcuni estratti da scenari per mostrare come il Dottore si rapportava agli altri personaggi, con le sue *tirate* intese come pezzi chiusi e i *generici* che lo caratterizzavano.

Viene messo così in evidenza il modo in cui un *generico* venga elaborato teatralmente da un repertorio fisso.

Da Flaminio Scala

***Li duo vecchi gemelli***

(Atto I) Pedrolino dice a Graziano che gli vuol far godere Franceschina con bell'inganno; gli ordina che aspetti che Franceschina sia fuori di casa, e che dopo vada da Pasquella e dice d'esser quello che ha rubata la tela per ischerzo, ma che la vuol rendere a lei propria, e come li suoi

incanti l'hanno astratto a venire a confessare il furto, e che la vecchia chiami Franceschina, alla quale dice poi aver trovata quella invenzione per comodità di ragionar seco, promettendole di comperarle altrettanta tela. Graziano si contenta. Sentono venir le donne. Si ritirano[...]

Graziano si presenta davanti a Pasquella dicendole che, sforzato da' suoi incantesimi, è venuto a palesare il furto della tela, dicendo esser lui stato il ladro. Pasquella si meraviglia di ciò, sapendo ella non poter far nulla d'incanti, comincia a tremare. Graziano gridando dice "Chiamala, Chiamala!". Pasquella fugge in casa. Graziano dietro gridando "Chiamala, Chiamala!". Pedrolino subito chiama Franceschina. Franceschina intende da Pedrolino come in casa Pasquella è entrato uno, il quale confessa essere stato il ladro della tela, e che vada ad aiutar Pasquella a pigliare il ladro e condurlo alla giustizia. Franceschina entra; Pedrolino rimane: sente che dentro fanno rumore col ladro; in quello Pasquella e Franceschina tengono Graziano per le braccia, chiamandolo ladro e li danno di buone pugna. Graziano fugge, le donne dietro.

Pedrolino ride, e via, e finisce l'atto primo.

### ***Flavio finto negromante***

(Atto I) Pantalone e Graziano ragionano della bellezza e grazia di Franceschina, moglie di Burattino, si scoprono rivali, vengono dalle brutte parole a i peggiori fatti, in quello

Pedrolino si mette di mezzo et, intesa la cagione della loro quistione, va in collera, per esser anch'egli innamorato di Franceschina.[...]

Graziano arriva dolendosi che Franceschina si sia data in preda ad un furfante come Pedrolino. Flavio nota il tutto, poi lo chiama per nome, dicendo esser Negromante, e di volerli far godere Franceschina; gli ordina che egli vada a vestirsi con abito da soldato, simile a quello di Capitan Spavento. Graziano, allegro parte per travestirsi, via.[...]

Graziano vestito da Capitano, Pantalone lo crede quello, lo bastona.

### ***La caccia***

(Atto III) Graziano intende dall'infermità delle figlie loro, dà molti segreti da cavallo et allo sproposito, e via tutti.

### ***La pazzia di Isabella***

(Atto II) Graziano fisico e chirurgo; Flaminia li raccomanda il ferito. Graziano, con Ricciolina e Flaminia, lo conducono in casa Flaminia per medicarlo.

Graziano dice alla serva che osservino i medicamenti come egli ha ordinato. Ricciolina che non mancherà, et entra.

(*Atto III*) Pantalone si raccomanda al medico per conto d'Isabella. Graziano che la facciano pigliar mentre il male è fresco, perché a lui dà l'animo di sanarla con segreti suoi mirabili.

Graziano con un alberello, dentro del quale è un segreto composto con elleboro, col quale dice voler sanare Isabella in un subito, et averlo provato più e più volte nello Spedale de' Pazzi a Milano.

Da Adolfo Bartoli

### ***Il medico volante***

(*Atto I, scena VII*) Ubaldo vede questo medico che, con lazzi, li dice della malattia della figliola, la chiama, la quale viene con Ardelia. Cola la esamina sopra il suo male, alla fine la fa orinare, si ritirano le donne, esce Ardelia con l'orina, sopra la quale discorre Cola con molti aforismi sciocchi. Donne per strada a fare esercizio, gli altri via, e finisce l'atto.

(*Atto II, scena II*) Cola da medico per andare a casa di Lucinda, vede li dua, fanno più lazzi, Capitano li domanda parere sopra il mal della pietra, dice Cola, che sicut gutta cavat lapidem, che si faccia venir la gotta che guarirà; Zanni domanda la ricetta per il dolor di denti, Cola l'insegna tenere in bocca una mela appiola, metter la testa in forno, che masticandola guarirà.

### ***La spada fatale***

(*Atto I, scena II*) Orazio fa scena sopra la crudeltà di Lucinda che non può fare a meno di non l'amare; Dottore li rammenta la sua nascita, che però bisogna lasciare questo amore, prevede che costei sarà la sua rovina e morte, li dà l'anello, e va via.

(*Atto III, scena I*) Dottore rimprovera ad Orazio la dotta promessa, lui non risponde, Dottore che sa il tutto, che osservi, e in questo

(*scena II*) Vecchi narrano il volere del Principe, Dottore che se si trova modo che Orazio parli, sarà rimediato al suo male; loro allegri vanno in Corte.

### ***I tre matti***

(*Atto II, scena IX*) Racconta il Capitano al Medico come Lucinda è pazza, se v'è rimedio per lei; lui, aver due acque, che una fa guarire i pazzi, e l'altra fa impazzire i savi, e che tutte e due vanno bevute, partono per l'acqua.

(Atto III, scena IV) Dice il medico che fece errore, però quella che ha seco è la buona, li butta l'acqua in bocca, si svegliano balordi, Ubaldo in casa, Capitano e medico via, Zanni e Colombina sopra la pazzia, e via.

### ***Il Dottor Bacchettone***

(Atto I) Dottore esce da sé discorrendo delle cose del mondo per salute dell'anima, e della bruttezza del peccato; in questo il servo, si salutano; lui che ha fatto? Stoppino che ha dato il pane ai poveri; lui che ha fatto bene, se doppo levato ha ringraziato il cielo; Stoppino che prima ha fatto colazione, lui esclama dicendo: Non si ha da pensare prima al corpo ma all'anima, e da qui avanti non faccia come per il passato, veda di non magnar troppo per non peccare; Stoppino promette, e poi l'avisa che Pantalone li parlerà[...]

(Atto II) Un nipote d'un ammalato, che lo medica il Dottore, domanda il Dottore come sta suo zio; Dottore che non ha più febbre, che domani li vuol dare una medicina. Nipote sospira e si rammarica, dicendo che credeva che suo zio morisse; Dottore esagera la crudeltà di esso, e che invece di rallegrarsi si turba.

### ***Le metamorfosi di Pulcinella***

(Atto I) Dottore: sua scena contro il sesso femminile; e potrà dire la tirata, ove si spiega la scena.[...]

Dottore uscendo, finge di cadere, recita la tirata dello scappuccio; poi chiama Rosetta. Dottore dice alla serva che chiami le ragazze, le loda; la virtù esser necessaria nelle donne; si sente bussare, Rosetta va a vedere, dice esser due astrologhi; Dottore che entrino. Pulcinella con mappamondo illuminato e compasso, Coviello con gran libraccio; tutti siedono attorno al tavolino. Dottore sua tirata d'astrologia [...]. Finisce l'atto.

(Atto II) Dottore si lagna che per causa loro succedano tante baronate. Donne dicono che le mariti; Dottore dice che per via d'astrologia ha compreso che i due figli d'un gran re delle Indie devono venire a sposarle; attendano allo studio, e via.[...]

(Atto III) Dottore solo, fa scena di voler maritare le figlie per poi sposare Rosetta, poi dice che gli hanno scritto che un amico gli voleva mandare una mummia per un mercante levantino, e lui voleva comprare; poi chiama le Donne. Il Dottore dice se hanno studiato bene la lezione, loro gettano in terra i libri e dicono voler marito. Dottore le conforta, e dice che fra breve verrà chi le consolerà; frattanto siedano e studino. Dottore suoi lazzi muti amorosi con Rosetta. Si batte; Rosetta va e torna, dicendo essere un mercante levantino; Dottore che venga, e via donne.[...] Dottore al tavolino, sua tirata d'anatomia. Poi Dottore chiama le donne, raccomanda lo studio, e via.

### ***Le tre gravide***

(Atto I) Capitano: sue bravure, poi Lucinda a Ubaldo; lui che è ammalata e che ha bisogno del medico. Capitano che anderà lui per Esculapio e Galeno, parte con il servo,

e in questo Orazio, da medico, con lazzi dice a Ubaldo essere mandato dal suo speciale per le figlie, e in questo Ottavio, da medico, mostra conoscer Orazio e non Ubaldo; e dice il medesimo. In questo il medico vero domanda d'Ubaldo; in questo Zanni da medico fa sua lazzi, domanda d'Ubaldo. Il medico dice no conosce nessun di oro per medici: Ubaldo domanda il loro nome; Ottavio che è il medico Cacivola, Orazio che è il medico Cocilla, Zanni che è il medico Birimbocciola. Cominciano tutti a dare al medico vero, qual fugge. Il simile fa Ubaldo, e finisce l'atto primo

### ***La scola di Terenzio overo il Dottor Maestro di scola***

(Atto I, scena3)Silvio e Celio vengono disputando, Celio defendendo amore, e Silvio al contrario; in questo (Scena4)Dottore sente la loro disputa, a dà torto a Silvio, Celio via, Dottore persuade Silvio (quale è semplice et innocente di questa materia) ad amore, dandoli lettione e dandoli i modi, ma con gesti ridicoli di salutar la donna.[...]

Scenari Casamarciano

### ***Policinella finto regnante***

(Atto I) Dottore solo. Dicendo come s'era accorto che Cintio amoreggiava colla schiava, e che lui per levare questi inconvenienti la venderà a se non si ritrovasse lui ancora innamorato di detta schiava, e per questo affetto la tenga rinchiusa dentro di una camera, e se portava la chiave in sacca, acciò suo figlio non potesse trattarci.

### ***Trapule di Coviello overo il Finto Pazzo***

(Atto I)Graziano solo, dice che la pazzia del figlio sarà causata dall'amore di Delia, mentre si rallegra quando la sente nominare, e s'infuria quando sente nominare Lucinda, fa sua disperatione per non poterlo guarire; in questo Gratiano in veder Coviello li domanda aiuto, quello dice esservi un medico forestiero valentomo, e quale li è amico, e si confida sanarlo, Gratiano lo prega farcelo parlare, Coviello promette, e via.[...]

Flaminio fa sua pazzia, Polcinella fa li soliti lazzi di medico, poi si fa portar da scrivere, e ridiculmente fa la ricetta, Coviello fa finta di andare a prendere il medicamento scritto nella ricetta, poi ritorna con una garrafina con qualche cosa dentro, e la fanno prendere a Flaminio, quello mostra sanare, e comincia star sodo, Gratiano tutto allegro ringratia, e regala il medico, et entra con Flaminio.

### ***La Finta madrigna***

(Atto I) Mentre il Dottore riprende Silvio dalla mala pratica, del gioco, et altri vitii, esce Celio, e con lazzi lo porta a giocare, Dottore resta afflitto.[...]

In questo il Dottore con il lazzo di abbraccia, abbraccia, quelli in casa e Dottore e Coviello restano.

### ***Il Dottor Bacchettone***

(Atto I, scena1) Dottore solo, loda il cielo, imprecando la fragilità della vita umana.

(scena 5) Dottore dicendo al creduto barone perché non gli ha fatto vedere la ferita, poiché essendo il Dottore medico, l'havrà curato, Federico dice haverci posto un vase di balsamo, che si trovò in sacca, quale l'ha guarito, poi li dice esser Barone d'un tal largo Paese, fingendo grandezze, e poi li cerca la figlia in moglie, dicendo volerla contro dotare di ventimila scudi, Dottore si contente di dargli la figlia, però che essendo la dote di quella di trentamila scudi vuole che anche lui la controdoti di trentamila scudi, Federico dice volerli pensare, e via, Dottore in casa.

(scena 9) Dottore conoscendo il ladro, e vedendo che gli vuol parlare, na manda con bel modo Tofano in casa, Tofano entra, et il ladro dice al Dottore haver rubato un parato di seta nuovo, che vale trecento scudi, e volerlo vendere per cento Dottore si piglia il parato, e poi con riprenzioni, bacchettonerie, vuol darli solo due scudi, e disperato parte, Dottore ringratia il cielo, d'haver così salvato un'anima, e tolto una vita dal pericolo della giustizia.

(scena10) Dottore riprende da Cassandro della pretenzione di vinger la lite, quando così chiaramente have torto, e doppo bacchettonarie, Cassandro li dice che è povero, e [ ]ricco, e promette al Dottore che se farà vincerlo con tutto che habbia torto, gli regalerà una borsa con trecento scudi, Dottore si contenta, si piglia la borza, ringratiando il cielo, che li dà modo di aiutare un povero, dice, ch'è grand'elemosina far vincere à Cassandro la lite, per esser povero.

(scena11)Pascarello malinconico, Dottore lo consola, dicendoli, che stia allegramente, che farà guarire il padre ammalato in due giorni, volendo domani dar una medicina che lo sanarà al sicuro, Pascarello li dice che havrebbe à gusto che il Padre morisse, per ereditare la robba, e promette al Dottore, di darli il terzo della detta robba, se lui per parte di guarirlo con quella medicina, ci ponesse qualche cosa dentro venenata, per ammazzarlo, Dottore promette di farlo, Pascarello via, Dottore dice che anche questo è carità, per arricchire Pascarello, che è un povero huomo, e via.

### ***Amore et honore di Ramidoro***

(Atto I) Graziano sopra l'amore che parte a Puparella, a che per vederla più volte è andato in villa, e che non sa trovare i modo di scoprire le sue passioni; in questo esce Puparella; Graziano se gli fa avanti, la saluta, e li scopre il suo amore, Puparella si stima burlata, per non esser sua pari. Graziano che questo non li dà fastidio, perché amore non ammette queste differenze, e che la vuole per moglie, e doppo, scene, lazzi, amori. Puparella in casa e Graziano contento, resta; in questo

(Atto II) Cola saluta Graziano, quale li dice appunto che lo desiderava, e li v'è raccontando(ma come fusse in persona d'altri) l'amor suo con una serva, e la corrispondenza, ma in modo che Cola non lo capisce e s'impazienza.

Graziano in collera per non essere inteso, e colli soliti lazzi di tirate di memoria entrano.

(Atto III) Cola saluta Graziano, quale dice volerli parlare. Cola che non puole ascoltarlo, perché deve andare in casa, havendo udito per la città, che in casa vi siano forestieri. Graziano li vuol parlare, Cola s'impacenzia, e fatta scena solo di tirate, via.

### ***Policinella pazzo per forza***

(Scena3) Policinella condotto da medici, che lo fanno sedere in mezzo a loro, Policinella soppone che vogliono farlo mangiare, medici cominciano a discorrere fra di loro, in forma di collegio, circa la sopposta infirmità, li toccano il polso, la testa, l'osservano tutto, facendoli infinite interrogazioni, Policinella non sapendo cosa li sia accaduto, risponde all'interrogazioni, stordito di queste stravaganze, medici concludono ch'è pazzo, e che fra poco darebbe in frenesia, se non si lasciasse curare, Policinella che non sapeva ch'era pazzo, ma che sarà così giachè ce lo dicono li medici, che perciò vuol casarsi e poi farsi medicare, medici lo sconsigliano, e pigliano da quelle parole maggior argomento della sua pazzia, Policinella si ritrova imbrogliato, e da quando, in quando chiama Florindo, medici che vanno a prepararli da mangiare, ma che prima bisogna che pigli un remedio pugativo, et entrano.

(Scena 9)Medico consulta Policinella a rallegrarsi, poiché l'Ippocondria accresceva il male, Policinella cheha da fare per rallegrarsi? Medico, cantare, sonare, spassarsi. Policinella doppo sue risposte, li dice che il vero modo di rallegrarlo sarebbe farlo sposare, medico, che questa era la maggiore afflizione, che vi fusse nel mondo, fanno lazzi, e discorso sopra questo, medico, per farlo stare allegro et in conversazione, chiama ballarini, medico gl'ordina, che spassino Policinella, et entra, uno dei Ballerini dà lezioni di ballo, e poi ballano tutti assieme[...]

Da ***L'Amico tradito***, commedia di Pier Maria Cecchini

(Atto I, scena I) *Pantalone e il Dottore*

*Pantalone*: È possibile che sto mondo no possa star senza despareri?

*Dottore*: Da i dsparer nass l'discordi, da l' discordi l'lit, e da le lit la vita d'i duttur.

*Pantalone*: I mi dispareri ne incaga a i dottori, può che no i puol zemrar lite, né altre discordie, che la separazion della nostr'amicizia.

*Dottore*: Amicitiam frangere potest dici frangere amicitiam et amicus non est amicus, si amicitia non durat.

(Atto II, scena III) Dottore si mette di mezzo, Flaminia, e Cinzio

*Dottore*: N'v' dadi, N'v' dadi, perché i pugnai cavan sangu e i sangu v'imbrattarà i pugn .

*Cinzio*: Io non posso dimorarmisenza pericolo di far male, le mie ragioni son troppo potenti. In grazia, conducetela in casa vostra, e s'è ferita fatela medicare.

*Flaminia:* Si parte il ribaldo, sapendo che, nel dirvi i suoi mancamenti, non vi potreste tenere d'ingiuriarlo. Io son ferita.

*Dottore:* Am la mustrarì in casa comdament sul lett dispujà, e s'ì vdrò che tasta i vuol. Andeim la mia tosa.

(*Atto III, scenaI*)*Dottore:* Ch'vuoia è vgnù a mio padr d'vagnirm a bastonar, ch'è trent'an che l'è mort e fuor che 'l n'mnava l'man? Se gli diff vgnir in ment ch'una volta am diss a un mio fradel fiol d'un bech?

(*Atto III, scenaXII*)*Dottore e Capitano*

*Capitano:* Voi Dottore? Esercitate l'avvocato? O siete giudice? O pur un uomo vestito cos'ì per far ridere?

*Dottore:* A son Dottor, a so far l'avocat, e s'ì a spier d'far al Zudsper mandarv in galea a garv pianzer.

(*Atto III, scenaXIX*)

*Dottore:* An so s'al re d'affrica abbia ancor consgnà l'scetr alla razina. Al diss d'portar la casa in Affrica, è possibil ch'in quel paes al re n'abbia dov aluzar.

---

## Conclusioni

L'attore della commedia dell'arte non si appoggiava su un testo scritto, ma si avvaleva dei *generici*, brani utilizzati che incrementavano il patrimonio dei comici. L'interesse nei riguardi di tali materiali scenici è cresciuto nel corso del nostro secolo e numerosi studi sono stati dedicati a tale argomento. Tessari, in particolare, ha messo in rilievo che, nella prima fase dell'Arte, il *generico* era un *collage*, formato dalle opere degli attori e da quelle che essi traevano dalla loro biblioteca. Inizialmente i comici non imparavano a memoria parti già scritte, ma elaboravano liberamente testi tratti dalla tradizione letteraria che ritenevano fondamentali per la formazione del ruolo che dovevano portare in scena. Queste elaborazioni divennero poi dei veri e propri manuali di riferimento per le generazioni di comici successive. In seguito, altro aspetto importante messo in evidenza da vari autori contemporanei, gli attori non ebbero più un rapporto attivo nei confronti della tradizione, ma si limitarono a riprodurre in maniera acritica i testi elaborati dalla generazione precedente o ad utilizzare in modo sistematico testi di colti dilettanti, pagati dalle compagnie per le loro prestazioni.

A tal proposito uno dei testi più importanti era certamente *Dell'Arte rappresentativa premeditata e all'improvviso* di Andrea Perrucci; in esso si è potuto notare, in modo evidente, quanto l'autore ritenesse importante che l'improvvisazione avesse delle regole di base.

Nel corso dell'opera egli si premurava, infatti, di fornire agli attori, secondo i ruoli che dovevano interpretare, indicazioni molto precise sul comportamento da tenere in scena, sul tono della voce, e infine sui diversi repertori che caratterizzavano le varie parti.

Per quanto concerne questo trattato si è rilevato che esistono due pareri abbastanza diversi, che ne mettono in evidenza una sostanziale rigidità.

Pietro Spezzani, con una valutazione certamente positiva, lo definisce una codificazione preziosa dei repertori utilizzati dai comici e un'importante testimonianza del vocabolario e del linguaggio teatrale di questi due secoli, Roberto Tessari nota, da parte sua, che i materiali scenici trattati dal Perrucci erano vere e proprie regole che, se da un lato facilitavano la messa in scena degli spettacoli, allo stesso tempo soffocavano la vitalità che l'improvvisazione poteva aprire entro le loro strutture. Successivamente all'*Arte rappresentativa* del Perrucci si è analizzata un'altra opera, scritta all'inizio del XVIII secolo, la *Selva ovvero Zibaldone* del monaco benedettino Placido Adriani. Molti studiosi, a cavallo tra il XIX e il XX secolo, hanno avuto modo di occuparsi di questo testo sottolineandone l'importanza nel corso della storia del teatro. Si è preso in considerazione dunque, l'intervento di Benedetto Croce e quello di Mario Apollonio, che hanno espresso sulla *Selva* un parere sostanzialmente negativo, considerandola senza alcun dubbio di minore importanza rispetto all'opera di Andrea Perrucci, a cui questi la paragonavano nelle loro analisi. Il primo studio monografico dedicato a quest'opera appartiene a Suzanne Thérault, che ha il merito di aver pubblicato alcuni tra gli scenari più importanti contenuti nella *Selva*, *Li duo Pulcinella simili*, *La pietra incantata*, *Pulcinella medico a forza*, *Gli imbrogli*, *Pulcinella finto principe*, *L'innamorata scaltra*. Si è poi notato che nella sua opera l'autrice analizzava i testi dell'Adriani in modo puntuale, sia da un punto di vista filologico che da quello dei rapporti con la commedia dell'Arte. Un altro contributo di grande interesse ai fini di un'analisi completa dello *Zibaldone* è quello di Stefania Maraucci, che lo riteneva importante perché costituiva l'unica documentazione riguardante l'attività teatrale di Placido Adriani, anche se il manoscritto non era molto preciso sulle varie tappe che avevano caratterizzato la carriera teatrale del monaco.

Nel suo saggio su Placido Adriani, l'autrice mette in evidenza un altro aspetto su cui si è voluto porre l'accento: Stefania Maraucci spiega, infatti, che lo scopo di Placido Adriani era quello di raccogliere materiali scenici certamente utili ai non mestieranti, che però potessero essere utilizzati soprattutto dagli attori, con cui lui stesso aveva recitato, nei quali aveva verificato una mancanza di professionalità e di qualità tecniche.

La Maraucci sottolinea poi un altro elemento importante, ossia che Placido Adriani fu notevolmente aiutato nella compilazione della *Selva* dalla conoscenza del teatro del suo tempo, dovuta principalmente alla sua esperienza di interprete all'improvviso nella parte di Pulcinella.

Successivamente si è esaminato di un testo di grande rilevanza riguardante l'opera dell'Adriani, *La Selva di Placido Adriani* di Valentina Gallo; l'autrice analizza i precedenti studi fatti, dalla critica di Benedetto Croce a quella di Suzanne Thérault,

spiegando che solo intorno alla metà del nostro secolo lo scritto di Placido Adriani avrebbe raggiunto un pubblico, seppur francofono, senza dubbio più ampio di quanto non fosse stato in precedenza. Valentina Gallo cita inoltre l'intervento di Claudio Leporeche riporta l'Adriani in un contesto dai confini storici ben determinati; la sua ricerca, infatti, rende possibile un approccio che analizza il teatro di Adriani nel suo complesso e soprattutto in rapporto alla cultura del Settecento. Nella seconda parte del testo è presentata una serie di scenari contenuti nella *Selva*, divisi in vari periodi, scenari che sono puntualmente paragonati a quelli della raccolta di Casamarciano e in cui sono analizzate anche le dinamiche tra i vari personaggi. Lo studio sui *generici* ha seguito un criterio cronologico; in esso si è notato che nel corso del XVIII secolo, facendo riferimento in particolare al pensiero di Luigi Riccoboni, tali materiali scenici erano considerati come una contraddizione del teatro, che doveva necessariamente essere risolta e spiegata. Nell'Ottocento invece l'interesse nei confronti dei *generici* si è sviluppato notevolmente; i positivisti hanno ritenuto, contrariamente alla generazione precedente, che nella commedia dell'Arte i vari aspetti della rappresentazione dovessero essere fissati mediante delle regole. L'aspetto principale su cui si sono soffermati i numerosi studiosi dai primi del Novecento ad oggi è certamente quello che concerne la preparazione meticolosa che i comici dell'arte perseguivano prima di interpretare un qualunque ruolo. A questo proposito si è osservato, anche attraverso le opere degli stessi comici, che gli attori non imparavano a memoria le loro parti già scritte, ma stimolavano la loro fantasia con lo studio di alcuni testi letterari, da cui partivano per rielaborare i passi da utilizzare durante lo spettacolo. Essi non formavano il loro repertorio solo nelle biblioteche, ma anche nelle osterie e nei bordelli, dimostrando così di saper venare le loro opere di un umorismo strettamente legato all'attualità, parodiando in una forma che aveva presa diretta sullo spettatore. Per quanto riguarda la prima generazione di comici si è constatato che essi, in particolare Francesco Andreini e sua moglie Isabella, diedero alle stampe le loro creazioni che non erano sorrette da intenti polemici ma, come spiega Tessari, da "un quasi ossessivo desiderio di squarciare il velo d'oblio che il tempo distende sulla fama dei comici". Gli attori erano dunque assolutamente convinti che il loro mestiere, anche se coronato da un'incredibile fama, fosse caratterizzato da una precarietà che li spingeva così a valorizzare l'elemento letterario, dandogli in essi un vero e proprio spirito di emulazione nei confronti dei poeti.

Nel corso degli anni i comici manifestavano in modo evidente la necessità di un momento di riflessione, in cui potessero mostrare il rigore e soprattutto l'onore della loro professione.

Riguardo a Pier Maria Cecchini ad esempio, si è sottolineato come le sue opere avessero la funzione di veri e propri repertori per gli attori che volevano accingersi alla recitazione; in esse, infatti, si prendevano minuziosamente in esame le parti degli *Innamorati*, le parti ridicole e in modo particolare le maschere del *Capitano*, di *Pantalone* e del *Dottore*.

Nei vari studi che sono stati fatti sui *generici* emerge un dato importante, l'identificazione quasi totale di un attore con il ruolo che portava sulla scena; il personaggio interpretato, infatti, non variava nel tempo le proprie caratteristiche, un

attore abbandonava molto raramente una parte per assumerne un'altra, egli non aveva dunque il problema di spiegare al pubblico qualcosa che non conosceva, ma doveva soltanto conferire vitalità alla sua figura adattandola agli intrecci più diversi.

Successivamente sono stati presi in esame quei materiali che formavano il repertorio delle singole parti e si è notato così che questi erano formati da caratteristiche linguistiche ricorrenti; agli attori che interpretavano i diversi ruoli Perrucci rivolgeva suggerimenti per facilitarne l'apprendimento.

Egli disponeva per esempio che gli Innamorati utilizzassero libri scritti in un toscano perfetto, in modo che "la lingua diventerà facile e docile a proferire i concetti della mente", raccomandandosi inoltre che nel parlare utilizzassero alcuni artifici verbali come la sincope, l'apocope e l'antitesi; o facessero uso di figure retoriche che aggiungevano energia nel parlare, come l'apostrofe, l'esortazione o la deprecazione. Perrucci riteneva necessarie, solo per gli Innamorati, le *chiusette*, sentenze da usare con oculatezza alla fine dei dialoghi, che ribadivano il concetto esposto in precedenza. I *generici* delle parti comiche alteravano con estrema bravura l'aspetto dell'italiano; ogni personaggio traeva dal proprio gergo termini che sostituissero quelli adottati dall'uso comune, con il solo scopo di evidenziare un'intenzione fortemente comica, spesso concentrando in una trama scenica una grande varietà di dialetti italiani, includendovi anche idiomi stranieri, come lo spagnolo per il capitano.

Gli attori che recitavano nel ruolo dello *zanni* avevano a disposizione *generici*, caratterizzati da un gioco verbale che li avvicinava a quelli delle parti serie, da cui riprendevano alcune metafore tipiche, come la trasfigurazione dell'amore in fuoco, trasportate in una realtà ben diversa da quella in cui si svolgeva la vicenda degli Innamorati. Nei dialoghi tra i servi, le metafore su cui si basava il colloquio d'amore tra i due protagonisti non erano affatto diverse da quelle presenti in un dialogo tra due innamorati, la differenza sostanziale era che gli *zanni*, non sapendo parlare con la stessa capacità delle altre maschere, confondevano il linguaggio serio e quello comico, mostrando così come uno dei *topoi* del loro repertorio fosse la traduzione di una lingua aulica a loro sconosciuta.

Si è dunque evidenziato quindi che nella commedia dell'Arte i diversi ruoli, utilizzavano un repertorio che contribuiva a qualificarli in particolare da un punto di vista geografico, i servi avevano perciò un nome particolare secondo la regione di appartenenza e del dialetto parlato; si è notato che Arlecchino e Brighella, pur provenendo entrambi dal Nord dell'Italia, inserivano nei loro dialoghi vocaboli o frasi che riportavano ai loro luoghi d'origine e che inevitabilmente li caratterizzavano non solo rispetto alle altre maschere, ma soprattutto si differenziavano dagli altri *zanni*.

Gli Innamorati dovevano parlare invece in un toscano perfetto, lasciando da parte il particolarismo dei dialetti.

Una particolare attenzione è stata infine attribuita a Pantalone, altrimenti detto Magnifico, e al Dottore, conosciuto anche come Graziano e come Dottor Balanzone, i due vecchi della Commedia dell'Arte.

Si è visto come il primo derivasse le sue caratteristiche più importanti dal *senex* della commedia latina, in particolare di Plauto e come il secondo invece traesse origine dal *pedante*, figura tipica del teatro del Cinquecento. Entrambi erano accomunati dall'amore nei riguardi di fanciulle più giovani, per le quali si mettevano puntualmente contro i propri figli, che avevano sempre i servi dalla loro parte. Essi assumevano nei confronti dei giovani innamorati un atteggiamento moralista e bacchettone, come si nota nella *Persuasiva al figlio* e nella *Maledizione al figlio*. In composizioni come il *Consiglio* e il *Consiglio generale* si nota un altro aspetto di questo ruolo, i vecchi erano in certi casi consiglieri dei sovrani.

Anche il repertorio di Pantalone e del Dottore era caratterizzato da elementi dialettali, che legavano le due maschere ai rispettivi contesti geografici; i *generici* di Pantalone presentavano pertanto termini che rimandavano alla realtà veneziana, in cui la maschera si trovava ad agire, mentre il Dottore si esprimeva nel dialetto bolognese, storpiandolo senza alcuna discrezione e mescolandolo ad un latino *maccheronico*.

Graziano aveva un linguaggio che lo caratterizzava in modo determinante rispetto alle altre maschere, tanto che prendeva il nome di *grazianesco* o *balanzoniano*.

La sua particolarità era dunque quella di fondere espressioni prese dal linguaggio *ionodattico*, diffuso a Firenze tra il XVI e il XVIII secolo, con citazioni in latino, in italiano e in bolognese.

Da Ludovico de'Bianchi ad Aniello Soldano, tutti gli attori che hanno portato sulla scena tale maschera elaborarono a loro modo la tradizione della lingua graziana, che rimaneva in ogni caso l'elemento costante del loro repertorio.

È necessario comunque porre in rilievo, come si può notare anche dall'esame di alcuni scenari, i tratti distintivi di questo particolare dialetto, ma soprattutto le trovate dei singoli interpreti, esemplificate negli scritti che loro stessi si preoccuparono di dare alle stampe.

Attraverso questo studio sui *generici* della commedia dell'Arte, si è quindi posto in particolare evidenza come l'interpretazione dei comici non fosse basata soltanto sulla semplice improvvisazione, ma fosse il frutto di un'attenta e meticolosa preparazione.

---

## BIBLIOGRAFIA\*

### Fonti manoscritte

PAOLO VERALDO, Mascherate e capricci dilettevoli recitativi in commedie e da cantarsi in ogni sorta d'istromenti, operette di molto spasso, Venezia, 1672

FRANCESCO SAVERIO QUADRIO, Della storia e della ragione di ogni poesia, Milano, 1744

ALFONSO ZANNONI, Raccolta di pensieri brighelleschi, mordenti, allegorici e satirici, aumentata da Alfonso Zannoni, Torino, 1802

CLELIA FALCONI, Le quattro principali maschere nella commedia dell'Arte e nel teatro di Goldoni, Roma, 1896

### **Opere a stampa**

ATANASIO ZANNONI, Lazzi del Brighella Atanasio Zannoni, con un saggio sulla maschera di A. G. Bragaglia, Roma, Editrice Menaglia, s.d.

ATANASIO ZANNONI, Generici brighelleschi consistenti in sortite di scena, discorsi di bravura, motti satirici, proverbi, sentenze, dialoghi, alfabeti estratti da vari comici autori, particolarmente dal rinomato Atanasio Zanone, per uso della commedia italiana, Milano, P. Agnelli, s.d.

FRANCESCO ANDREINI, Le bravure del Capitan Spavento divise in molti ragionamenti in forma di dialogo, Venezia, G.A. Somasco, 1607

FRANCESCO ANDREINI, Bravures de Capitan Spavento, Paris, chez David Leclerc, 1618

DOMENICO BRUNI, Le Fatiche comiche, Paris, Callemont, 1623

FRANCESCO ANDREINI, Le bravure del Capitan Spavento divise in molti ragionamenti in forma di dialogo, Venezia, G.A. Somasco, 1624

PIER MARIA CECCHINI, Frutti delle moderne commedie et avvisi a chi le recita, Padova, Guareschi, 1628

PIER MARIA CECCHINI, L'Amico tradito, Venezia, G. Bona, 1633

SILVIO FIORILLO, i Tre Capitani Vanagloriosi, Macerata, G. Salviani, 1640

GIOVANNI BRICCIO, Pantalon imbertonao, Treviso, Colombina, 1673

ANDREA PERRUCCI, Dell'Arte rappresentativa premeditata e all'improvviso. Parti due. Giovevole non solo a chi si diletta di rappresentare, ma a predicatori, oratori, accademici e curiosi, Napoli, Mutio, 1699

LUIGI RICCOBONI, Histoire du theatre italien, Paris, André Caillean, 1730

FRANCESCO BARTOLI, Notizie storiche de' comici italiani che fiorirono intorno all'anno MDC fino ai giorni presenti, Padova, Conzatti, 1782

MAURICE SAND, Masques et bouffons, Paris, Michel Lévt Frères, 1860

PROPERZIO TALPI, Al Duttòur Balanzon, Bologna, Presso Luigi Priori editore, 1872

ADOLFO BARTOLI, Scenari inediti della commedia dell'Arte. Contributo alla storia del teatro popolare italiano, Firenze, Sansoni, 1880

LORENZO STOPPATO, La commedia popolare in Italia, Padova, Draghi, 1887

BENEDETTO CROCE, I teatri di Napoli nei secoli XV –XVII, Napoli, Pierio, 1891

LUIGI RASI, I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia, Firenze, Fratelli Bocca, 1897

GRAZIANO SENIGAGLIA, Capitan Spavento, Firenze, Bernardo Seeber, 1899

ELVIRA FERRETTI, Le maschere italiane nella Commedia dell'Arte e nel teatro di Goldoni, Roma, Artero, 1904

EMILIO DEL CERRO, Nel regno delle maschere. Dalla Commedia dell'Arte a Goldoni, Napoli, Perella, 1914

EUGENIO LEVI, Poesia di popolo e poesia di corte nel '300, Livorno, Giusti, 1915

ENZO PETRACCONI, (a cura di), La Commedia dell'Arte. Storia, tecniche e scenari, Napoli, Ricciardi, 1927

MARIO APOLLONIO, Storia della Commedia dell'Arte, Roma, Augustea, 1930

GIUSEPPE COTTONE, La Commedia dell'Arte in Italia, Alcamo, Editore Bagalino, 1934

IRENEO SANESI, La commedia, Milano, Vallardi, 1954

ANDREA PERRUCCI, Dell'Arte rappresentativa premeditata e all'improvviso, introduzione testo e note di ANTON GIULIO BRAGAGLIA, Firenze, 1961

ALESSANDRO CAMPANELLI, Il dottor Balanzone, Bologna, Patron, 1965

• • • • • SUZANNE  
THÉRAULT, La commedia  
dell'Arte vue à travers le

Zibaldone Zibaldone de Pérouse.  
Étude suivie d'un choix de scenari  
de

Placido Adriani, Paris, Edition du  
C.N.R.S., 1965

VITO PANDOLFI, Il teatro del Rinascimento e la Commedia dell'Arte, Roma, Lerici,  
1969

• • • • • ROBERTO TESSARI, La  
Commedia dell'Arte nel Seicento.  
Industria e

Arte Giocosa della civiltà barocca,  
Firenze, Olschki, 1969

PIETRO Spezzani, ( a cura di), Lingua e struttura del teatro italiano del

• • • • •  
Rinascimento,  
Padova, Liviana  
editrice, 1970

FLAMINIO SCALA, Il teatro delle favole rappresentative, a cura di FERRUCCIO  
MAROTTI, Milano, Il Polifilo, 1976

ALLARDYCE NICOLL, Il mondo di Arlecchino. Guida alla Commedia dell'Arte, a  
cura di GUIDO DAVICO BONINO, Milano, Bompiani, 1980

VITTORIO GLEIJESES, Le maschere e il teatro nel tempo, Napoli, Società editrice  
napoletana, 1981

KONSTANTIN MIKLASEVSKIJ, La Commedia dell'Arte o il teatro dei commedianti  
italiani, nei secoli XVI, XVII e XVIII, Venezia, Marsilio, 1981

LAURA FALAVOLTI, Commedie dei comici dell'arte, Torino, Utet, 1982

CESARE MOLINARI, La Commedia dell'Arte, Milano, Mondadori, 1985

GIOVANNA CHECCHI, Silvio Fiorillo in arte Capitan Matamoros, Capua,  
Capuanuova, 1987

VITO PANDOLFI, (a cura di), La Commedia dell'Arte. Storia e testi, Firenze, Le  
Lettere, 1988

BEATRICE PREMOLI, (a cura di), Gibaldone de' soggetti da recitarsi all'improvviso. Alcuni propri, altri da diversi. Raccolti da D. Annibale Sersale, conte di Casamarciano, Roma, Edizioni teatro laboratorio, 1988

ALFREDO SBARBINA, Giargurgolo e la commedia dell'Arte, Soverà a, Mannelli, 1989

FERDINANDO TAVIANI- MIRELLA SCHINO, Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane nel XVI, XVII, e XVIII secolo, Firenze, la Casa Usher, 1982

ROBERTO TESSARI, Commedia dell'Arte. La maschera e l'ombra, Milano, Mursia, 1989

BENEDETTO CROCE, I teatri di Napoli nei secoli XV –XVII, Milano, Adelphi, 1992

DELIA GAMBELLI, Arlecchino a Parigi. Dall'Inferno alla Corte del Re Sole, Roma, Bulzoni, 1993

FAUSTO NICOLINI, Vita di Arlecchino, Milano- Napoli, Ricciardi editore, 1993

FERRUCCIO MAROTTI- GIOVANNA ROMEI, (a cura di), La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro, Roma, Bulzoni, 1994

VALENTINA GALLO, La Selva di Placido Adriani, Roma, Bulzoni, 1998

### **Articoli, saggi ed estratti sull'argomento**

GIUSEPPE MARTUCCI, Un comico dell'Arte, Aniello Soldano, in "Nuova Antologia", 1884

BENEDETTO CROCE, Un repertorio della commedia dell'Arte, in "Giornale storico della letteratura italiana", XXX, 1898

GIULIO CAPRIN, Commedia ridicolosa. Appunti di critica storica, in "Rivista teatrale", 1908

MARIO APOLLONIO, Dottore, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1955

MARIO APOLLONIO, Zanni, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1955

PIETRO SPEZZANI, Il primo repertorio linguistico di Pantalone, in "Atti dell'Istituto Veneto di scienze, lettere e arti", CXXI, 1963

STEFANIA SPADA, Domenico Biancolelli o' l'art d'improviser. Textes, introduction, notes, Napoli, Istitut Universaire Oriental, 1969

DELIA GAMBELLI, "Quasi un ricamo di concertate pezzette". Le composizioni sul comico dell'Arlecchino Biancolelli, in "Biblioteca teatrale", 1, 1971

ENRICA BENINI, Un bullo barocco: Capitan Spavento, in "Quaderni di teatro", a. I, n.4, maggio 1979

PAOLO GRASSI, Le maschere della commedia dell'Arte, in *Arte della maschera nella commedia dell'Arte*, a cura di DONATO SARTORI- BRUNO LANATA, Firenze, la Casa Usher, 1983

ROBERTO TESSARI, Maschere barocche, in *Arte della maschera nella Commedia dell'Arte*, a cura di DONATO SARTORI- BRUNO LANATA Firenze, la Casa Usher, 1983

ROBERTO TESSARI, F. Andreini e la maschera del Capitano. Una strategia del sogno ad occhi aperti, in *Le bravure del Capitan Spavento* di Francesco Andreini, edizione a cura di ROBERTO TESSARI, Pisa, Giardini edizione, 1987

FRANCO CARMELO GRECO, Andrea Perrucci e l'istituzione del teatro, in *Origine della commedia Improvvisa o dell'Arte*, a cura di MARIA CHIABÒ- FEDERICO DOGLIO, Roma, Torre d'Orfeo, 1996

ISABELLA INNAMORATI, Il riuso della parola. Ipotesi sul rapporto tra generici e centoni, in *Origine della commedia Improvvisa o dell'Arte*, a cura di MARIA CHIABÒ- FEDERICO DOGLIO, Roma, Torre d'Orfeo, 1996

STEFANIA MARAUCCI, Spazio verbale, spazio scenico in un suggello alla Commedia dell'Arte di area meridionale: lo zibaldone di Placido Adriani, in *Origine della commedia Improvvisa o dell'Arte*, a cura di MARIA CHIABÒ- FEDERICO DOGLIO, Roma, Torre d'Orfeo, 1996

ROBERTO TESSARI, Francesco Andreini e la stagione dell'oro, in *Origine della commedia Improvvisa o dell'Arte*, a cura di MARIA CHIABÒ- FEDERICO DOGLIO, Roma, Torre d'Orfeo, 1996

PIETRO SPEZZANI, Il primo repertorio linguistico di Pantalone, in *Dalla Commedia dell'Arte a Goldoni*, Padova, Esedra Editrice, 1997