

Prologo

I caratteri distintivi

1. *I confini della Commedia dell'Arte.*

L'abitudine alle idee correnti invita a pensare che la Commedia dell'Arte sia un genere teatrale popolato di maschere che fanno salti e smorfie, si bastonano e si innamorano con parole esagerate e gesti acrobatici, per il piacere dei grandi e dei piccini, sempre indossando i medesimi costumi coloratissimi. Questi sono i limiti stabiliti da uno sguardo che ha rimodellato la natura di lontani spettacoli secondo le convenzioni dell'oggi. L'uso del termine «Commedia» ha finito per ridurre a un solo genere, quello puramente comico, un repertorio che fu assai piú ampio, mentre il sostantivo «Arte» ha assunto le sfumature romantiche di un'allusione alla creatività pura. Le due parole sono diventate quasi un logo pubblicitario per teatranti improvvisati e consumatori di poco gusto. Dimenticando invece che il termine *commedia*, e la definizione che classifica come «comici» gli attori, sono connotazioni generiche della pratica teatrale. «Arte», a sua volta, è sinonimo di corporazione professionale, come insegnano la tradizione e la storia europea dal Medioevo in poi, segnate dal fiorire di arti e mestieri governati da statuti e contratti professionali. Dunque la celeberrima etichetta «Commedia dell'Arte» descrive un campo di esperienze assai vasto che coincide con tanta parte della storia dello spettacolo di Antico Regime. Commedia dell'Arte è il teatro dei professionisti organizzati in compagnie.

Questo volume non si limiterà perciò a trattare gli spettacoli popolati di maschere ma estenderà la sua attenzione a tutto il teatro – senza distinzione di genere – prodotto dalle compagnie di mestiere italiane lungo l'arco cronologico compreso tra l'inizio del XVI secolo e la fine del XVIII, fermandosi immediatamente prima della trasformazione industriale della società europea, quando il mestiere teatrale, finalmente autorizzato a partecipare al commercio civile al pari di altre professioni, verrà codificato nei contratti privati e nelle legislazioni dei diversi stati; quando alla pre-

senza delle donne nello spettacolo verrà riconosciuta, almeno formalmente e secondo un'opinione condivisa, una dignità sociale e professionale vicina a quella degli uomini; quando, con il prevalere della cultura scritta rispetto all'arte agita e orale, comincerà ad affermarsi il primato del testo drammatico preventivo sulla drammaturgia in azione degli attori. Proprio allora i tratti più esteriori delle maschere verranno enfatizzati per compensare la riduzione dell'oralità e dell'arte improvvisa entro un'area residuale poco più ampia di quella concessa al carnevale.

Prenderemo in considerazione l'operato dei dilettanti solo quando riconducibile – per i contenuti, e soprattutto per i modi di produzione – a quello dei professionisti. Comprenderemo nello scrutinio i diversi generi teatrali (commedie, tragedie, pastorali, «opere regie», drammi sacri, opere musicali, balletti, ecc.) purché in questi la prevalente funzione creativa e produttiva sia attribuibile alla compagine attoriale; e purché, come è stato scritto, questi attori siano impegnati in rappresentazioni pubbliche: «Or che tutti coloro che uscivano a rappresentare in palco pubblico, fussero meritevoli del titolo universale d'Istrione, non vi è dubbio veruno; o fussero Musicisti, o Suonatori di qualsivoglia Istrumento, o Recitanti parlando, o Saltatori, o Ballarini, o Ciurmatori, o Giocolieri»¹. Uomini e donne che cercarono e trovarono nel recitare una fonte, più o meno duratura e stabile, di guadagno.

Per questi motivi, solo di scorcio si osserveranno – per quanto importanti sul piano culturale, sociale o pedagogico – le manifestazioni teatrali che del professionismo utilizzarono le tecniche di composizione dei testi per udienze esclusive. È il caso del teatro gesuitico del Seicento che condivise l'organizzazione dei copioni in forma di «argomenti» o «scenari»² con il teatro dei professionisti, dal quale derivò anche alcuni personaggi, per raccontare le vite dei santi e dei martiri o le storie dell'Antico Testamento³; ma è anche il caso delle rappresentazioni «ridicolose» approntate nel Seicento romano da un dilettante di talento come Gian Lorenzo Bernini, spesso applaudite da spettatori d'eccezione come i cardinali romani⁴. Nei casi degli spettacoli delle accademie romane o fiorentine del pieno Seicento o del Settecento, la frequente inte-

¹ PERRUCCI 1961, p. 89.

² Vedi qui *Glossario*.

³ Cfr. FILIPPI 2001.

⁴ Cfr. TAMBURINI 2006, pp. 67-108, e ora, soprattutto, TAMBURINI 2012.

grazione nelle compagnie dilettantesche di attori professionisti o l'adozione di tecniche specifiche da questi derivate, giustificano, anche quando si tratti di spettacoli 'riservati', la nostra attenzione⁵. All'influenza della Commedia dell'Arte nel teatro dei dilettanti corrispose spesso una reciproca attenzione dei professionisti per le esperienze accademiche.

Non saranno, infine, trascurate le fonti che documentano la storia dei luoghi dello spettacolo di qualunque collocazione sociale essi siano, e anche quando i documenti contraddicano l'idea convenzionale che vuole gli spettacoli dell'Arte espressione degli strati marginali della società.

Con queste premesse non si intende fissare il decalogo o i confini di un genere teatrale che fu assai variabile nel corso del tempo, talvolta identificandosi con tutto il panorama dello spettacolo recitato e cantato, tanto da rendere vano, in ultima analisi, ogni sforzo che pretenda di circoscriverlo. Tuttavia, se è vero che qualunque forma di teatro – anche quando se ne conservano i testi – non è pienamente conoscibile data la natura effimera delle sue forme, è altrettanto vero che la sua genesi materiale può essere oggi meglio compresa in virtù di documenti che il collezionismo degli archivisti e la pazienza dei ricercatori hanno progressivamente scovato, raccolto e ordinato. A tanta paziente operosità vorremmo prestare un'attenzione speciale.

2. *Dilettanti e professionisti.*

La Commedia dell'Arte è stata soffocata a lungo da una tradizione critica densa di equivoci nati dal bisogno di trovare nel passato quel che si cerca, e non si trova, nel presente. Chi vi ha cercato il segreto di una primitiva e fresca giovinezza (*La Commedia dell'Arte et ses enfants* è il titolo di un libro francese che univa interessi storici e passioni militanti)⁶, chi l'originalità popolare e l'autonomia dai modelli culturali del realismo borghese (a questo si affezionarono molti intellettuali della Russia zarista e sovietica e anche i pittori delle avanguardie novecentesche), chi il primato dell'improvvisazione popolare e carnevalesca delle maschere sull'elaborazione artistica premeditata. Quest'ultimo è il tratto più volga-

⁵ Sulla osmosi dei due ambiti cfr. MAMONE 2003a, in particolare pp. 211-306.

⁶ Cfr. DUCHARTRE 1955.

rizzato del fenomeno, di origine romantica e tuttora assai diffuso nell'opinione comune come conseguenza della banalizzazione dei concetti e della riduzione del passato alla misura del nostro quotidiano. Equivoco peraltro basato su una accezione semplicistica dell'improvvisazione come estro irrazionale, ghiribizzo individuale, precipitoso rimedio dell'ultima ora a un vuoto di memoria, a un difetto del testo.

Non è l'improvvisazione un tratto saliente della Commedia dell'Arte. Altri, più pertinenti, sono stati proposti, tutti connessi con le origini del fenomeno. Alcuni studiosi – Toschi⁷, Pandolfi⁸, Tessari⁹ – hanno valorizzato le radici presenti nei riti, nelle tradizioni e nelle pratiche popolari di cui la Commedia dell'Arte sarebbe, anche se in parte, una derivazione; altri – in particolare Taviani¹⁰ – hanno sottolineato la determinante importanza dell'avvento delle attrici nella costituzione di quel sistema espressivo; altri ancora – in particolare Molinari¹¹ – hanno posto l'accento sul contenitore drammaturgico che raccolse in unità le disperse competenze di attori solisti.

Un altro passo avanti nella messa a punto della questione è stato compiuto grazie al rinnovato ricorso alle fonti dirette, a un uso accorto di quelle indirette, alla collimazione delle une e delle altre con il quadro storico coevo – adeguatamente scrutinato con l'aiuto della storiografia maggiore applicata alla fase di lunga durata compresa fra XVI e XVIII secolo – e con i contesti geografici in cui le compagnie dell'Arte si trovarono ad agire.

È quindi opportuno considerare attentamente, prima di tutto,

⁷ Cfr. TOSCHI 1955.

⁸ Nella monumentale antologia da lui curata (cfr. PANDOLFI 1988) lo studioso definisce la Commedia dell'Arte come «una creazione popolare» formatasi «su taluni schemi della commedia erudita» arrivando però «grazie alla ricchezza e alla vitalità del suo *humour* teatrale» a «eliminare completamente la stessa commedia erudita e le sue rappresentazioni dilettantesche» (vol. I, p. 298). Rinvio alla mia *Prefazione* a quel volume (pp. XXI-XXXVII) per ulteriori considerazioni sulla storia della critica.

⁹ TESSARI 1981, p. 36: «Forse, l'ambito dei ciarlatani – nei confronti 'di coloro che si chiamano comunemente commedianti' – anziché porsi quale fenomeno di de-generazione, è luogo di generazione».

¹⁰ TAVIANI e SCHINO 1982, pp. 336-37: «... da un certo punto in poi le grandi attrici (...) si trovano al posto delle 'meretrices honestae', ne ereditano la cultura e l'arte di tradursi in pubbliche figure. Esse gettano sul mercato vasto della gente disposta a comprare teatro quella stessa cultura, quelle stesse specializzazioni che erano precedentemente riservate a circoli ristretti capaci di mantenersi le proprie etère».

¹¹ MOLINARI 1983b, p. 26: «L'organizzazione di una compagnia dell'arte, il suo stesso modo di essere, di vivere, di proporsi è determinato (...) dalla struttura della commedia». Cfr. anche FERRONE 1985, in particolare pp. 11-12.

il quadro sociale dell'Italia del primo Cinquecento, instabile più di quanto non fosse il sistema culturale a esso connesso. A un vasto fenomeno di mutamenti, con vistose migrazioni interne, fece riscontro la permanenza di strutture associative e artigianali di stampo medievale. Le attività spettacolari che si registrarono nelle città cercarono tutele e sostegni materiali nelle istituzioni esistenti. La nascita di compagnie teatrali, a imitazione delle associazioni di arti e mestieri di antica tradizione, fu una novità destinata a radicarsi dapprima in un contesto limitato e poi a circolare in territori più estesi affiancando – senza sostituirsi a essa – la lunga tradizione di *performances* individuali dei buffoni, dei ciarlatani, dei canterini, dei saltimbanchi, dei giullari, che risaliva al Medioevo¹².

Le nuove aggregazioni artigiane coesisteranno, per tutto il tempo dell'Antico Regime e fin dentro all'Ottocento, con forme di spettacolarità individuali. A lungo gli 'artigiani' del teatro continueranno ad alternare l'unione saltuaria con altri teatranti e una pratica solitaria del mestiere: ora saranno buffoni e intrattenitori, ora membri di una compagnia. Altre volte, sempre in ragione dello statuto individuale delle loro competenze, abbandoneranno la pratica scenica cercando in diversi mestieri le risorse per una vita decorosa. In linea generale, nella prima parte del periodo storico di nostro interesse, dobbiamo prendere atto della natura anfibia di molti attori che alternarono lo statuto di dilettante e quello di professionista¹³. La distinzione, non influente nella creazione teatrale, deve tuttavia considerare anche gli effetti di contaminazione e di osmosi che si registrarono tra le due condizioni sociali quando i destini e le passioni di aristocratici perdigiorno, eletti scrittori, artisti della pittura e del disegno, musicisti attori attrici e cantanti di mestiere si intrecciarono nelle attività delle accademie sei-settecentesche, nella pratica dei collegi degli ordini religiosi, nelle manifestazioni devozionali di quartiere, nelle produzioni delle botteghe artigiane impegnate a soddisfare le richieste dei chierici e dei laici così come a realizzare le ambizioni festive e carnevalesche di associazioni di dilettanti di talento.

¹² Quale che sia la risposta da dare al suggestivo interrogativo sulla 'preistoria' della Commedia dell'Arte, paiono utili le ricerche, condotte anche di recente con il ricorso a una straordinaria ricchezza di fonti iconografiche, intorno a montimpanca, canterini o buffoni solisti della primitiva fase di sviluppo della vendita del teatro: fenomeni significativi per la presenza – fra l'altro – di *performances* femminili caratterizzanti. Cfr. KATRITZKY 2006. Per un riesame della genesi del teatro dell'Arte, HENKE 2002.

¹³ Cfr. s. FERRONE, *Attori: professionisti e dilettanti*, in FERRONE, ZORZI e INNAMORATI 2008, pp. 81-105.

Si allude qui, in particolare, a un fenomeno assai diffuso nel pieno Seicento ma presente anche nel secolo seguente: gli spettacoli che si registrano a Napoli, ad esempio, sotto la guida di Andrea Perrucci, o, sotto la guida di letterati e artisti *bons à tout faire*, alla corte fiorentina del Sei-Settecento o in molte altre città del pieno Settecento¹⁴. Sono state ben documentate le rappresentazioni romane della cosiddetta commedia ridicolosa non «certo dissimile dalla commedia delle più illustri compagnie dell'Arte dato che si valeva della stessa tecnica improvvisativa, delle stesse maschere, della stessa varietà di dialetti, lazzi, oscenità. (E, per lo meno nell'impostazione drammaturgica, tali commedie sono identiche a quelle pubblicate dai comici professionisti più colti)». Un'attività limitata al carnevale e ad altre feste popolari, con la partecipazione di artisti illustri come Salvator Rosa e Bernini ma anche di «barbieri, bicchierai, 'vermicellari', cappellai, orefici, giovani collegiali, e soldati, tessitori, medici, avvocati, notai, stampatori, ognuno, a seconda delle proprie capacità o anche della particolare conoscenza di un dialetto, specializzato nell'interpretazione di una maschera». E se è vero che la «figura sociale e il comportamento del dilettante si contrappongono alla sregolata vita del professionista»¹⁵, senza commettere – agli occhi dei contemporanei censori – delitti di immoralità, adulterio, prostituzione e ruffianeria, tipici dei professionisti itineranti e 'a tempo pieno', è anche vero che i personaggi, i soggetti, le orditure sceniche e probabilmente le stesse tecniche transitarono dall'uno all'altro sistema sociale, all'interno di una medesima disciplina artigianale.

L'esclusività della professione comica non può essere insomma una discriminante nella nostra ricostruzione storica. Sarà invece significativa, anche quando saltuaria, l'appartenenza a un 'collettivo' di professionisti, giusta l'affermazione secondo cui «'commedia dell'arte' vorrebbe dire più che commedia della professione addirittura commedia della corporazione (...) commedia come la fanno quelli della corporazione»¹⁶. I buffoni solitari e di genio come quelli attivi a Venezia nei primi decenni del Cinquecento, o molti altri identificati solo in parte nei tre secoli presi in considerazione, entreranno nella nostra riflessione solo in quanto apportatori di competenze individuali al teatro degli 'insiemi'.

¹⁴ Cfr. VESCOVO 1987; GUCCINI 1988, in particolare pp. 60-66; CASTELLI 1998.

¹⁵ MARITI 1980, pp. 73-74.

¹⁶ MOLINARI 1985, p. 70.

Al centro della nostra indagine stanno infatti le storie di collettivi artistici non occasionali, capaci di svolgere attività teatrali anche al di fuori del sistema signorile, con relativa autonomia economica, organizzativa e artistica. Storie di attori e attrici, prevalentemente subordinati a quel sistema o estranei alle associazioni di mestiere, sono prese in considerazione come fenomeni contigui ed effimeri, determinati dall'instabilità del contesto sociale ed economico. In Antico Regime l'indisciplina individuale e l'individuale trattativa commerciale rimasero a lungo – pur all'interno di una partecipazione oculata alle imprese d'insieme – tentazioni frequenti. Erano, queste, dettate dall'istinto di sopravvivenza, quando il recitare non garantiva né un guadagno certo né uno statuto civile: attori vissuti tra Cinque e Seicento come Tristano Martinelli, Flaminio Scala, Pier Maria Cecchini, Tiberio Fiorillo¹⁷ cercarono spesso in altri lavori, in beni immobili come case e poderi, in imprese commerciali più o meno avventate, le risorse alternative al mestiere teatrale.

3. *Le fonti.*

Le fonti relative agli spettacoli della Commedia dell'Arte sono per lo più indirette. È spesso inquinate da una tradizione in cui il punto di vista del testimone ha prevalso sul valore documentario della testimonianza. Viaggiatori distratti, moralisti tendenziosi o memorialisti egocentrici, pittori di maniera, decoratori superficiali hanno diffuso informazioni deformate su un mondo che peraltro ben si prestava a sollecitare emozioni contrastanti, passioni e ripulse. I testimoni diretti (attori, letterati spettatori, moralisti, ecc.) censurarono spesso i documenti di quella professione, privilegiando ora i giudizi di condanna rispetto alla cronaca dei fatti e ora le raffigurazioni nobilitanti nelle edizioni a stampa e nell'iconografia.

Del resto la storia del teatro dei professionisti non è diversa dalla storia degli altri spettacoli, spesso carente di documenti diretti: il ricercatore sa di dovere integrare le lacune con congetture basate su frammenti. Tra questi – poiché la storia della Commedia dell'Arte è costituita dalla concertata o sconcertata esistenza di individui più che dalla sequenza delle opere – possono essere significative le carte che recano tracce delle vite degli attori e del-

¹⁷ Vedi *Dizionario biografico di attrici e attori*.

le attrici. Negli archivi religiosi o civili delle città e delle capitali di Antico Regime si possono scovare gli atti di nascita, battesimo, matrimonio e morte, oltre ai testamenti, gli atti di acquisto o di affitto di beni o case, sempre relativi alle più o meno grame esistenze di uomini o donne che lavorarono per il teatro; nei casi più fortunati possiamo essere assistiti da qualche certificato conservato in ducali, granducali o regali cancellerie. Queste ultime – in virtù dell'importanza degli interlocutori statali – hanno conservato lettere di attori e attrici, scritturati protetti e comandati dai potenti per prestazioni occasionali o durevoli, a corte o in *tournee*, in occasione di feste cittadine e dinastiche, matrimoni, battesimi e intronizzazioni. All'interno di una retorica cortigiana e dietro una dissimulazione di rito, le lettere lasciano intravedere la lingua e l'immaginazione, i punti di vista degli artigiani del teatro¹⁸. Quei punti di vista che avremmo potuto conoscere meglio se non fosse andata perduta tutta la corrispondenza che gli attori si scambiarono al di fuori degli archivi degli stati di Antico Regime; del resto, molti di loro furono analfabeti o capaci di intrattenere rapporti di scrittura solo per il tramite del capocomico di turno.

Si sono però conservati manoscritti di carattere drammaturgico che consentono allo storico di avvicinarsi alla vita materiale di quel teatro. Lo zibaldone di Stefanel Botarga (seconda metà del XVI secolo) è un eccellente campione. Si tratta di un contenitore informe di materiali diversi di tipo preteatrale, un deposito di poesie, di citazioni letterarie, di scene dialogate a cui gli attori e le attrici potevano attingere per farcire le parti assegnate¹⁹. Appartengono allo stesso genere letterario i frammenti di copione («generici», «parti

¹⁸ Cfr. la mia *Introduzione a Comici dell'Arte. Corrispondenze* 1993, vol. I, pp. 9-51, a p. 16. Ma cfr. anche MONALDINI 2005a, in particolare pp. 393-94: «Non c'è dubbio che è nei carteggi, nelle cronache cittadine, nelle licenze, nei contratti, nei documenti amministrativi, ed in altre simili fonti d'archivio, che si trova la gran parte delle notizie utili per ricostruire delle cronologie. Fortunatamente, essendo in larga misura documenti del tipo che Marc Bloch chiamava 'testimoni loro malgrado', le informazioni che forniscono sono scarsamente ideologizzate, e non soffrono della 'regola del silenzio', o quantomeno la sua vigenza non inficia i dati che interessano. (...) È stato praticamente ignorato che una delle dimensioni fondamentali dell'attività delle compagnie era quella geografica. La vita professionale degli attori si divideva per piazze, in un anno comico le compagnie ne toccavano almeno quattro o cinque. Insieme all'organizzazione per compagnie, le piazze sono state uno degli elementi fondanti del mestiere comico, ne hanno consentito la nascita e ne hanno scandito l'esistenza (...) È dunque proprio nelle piazze, e in particolare in quelle maggiori, che conviene cercare le forme nelle quali si è venuto strutturando il teatro dell'arte e i giacimenti delle testimonianze che permettono di restituirne il concreto operare».

¹⁹ Per lo zibaldone di Stefanel Botarga vedi Parte seconda, cap. II, par. 1, ma anche le schede su Barbara Flaminia e Zan Ganassa nel *Dizionario biografico di attrici e attori*.

scannate») di cui gli archivi hanno conservato qualche esemplare. Altrettanto utili ma insufficienti sono i canovacci e i soggetti dati alle stampe da un attore professionista come Flaminio Scala o quelli raccolti manoscritti da teatranti non professionisti, per un lungo arco di tempo, dal Seicento ai primi del Settecento, ad uso di accademie: materiali reticenti – anche se indizi di una tecnica e di un repertorio – bisognosi di ampie integrazioni congetturali qualora si desideri comprenderne l'allestimento. Una ricca fioritura di commedie scritte per intero da attori dell'Arte è certificata da stampe apparse a partire dagli anni ottanta del Cinquecento²⁰.

Nello stesso periodo furono editi testi teorici che comici professionisti o colti dilettanti – talvolta gli uni degli altri avversari o complici – composero a istruzione, ammonimento o edificazione del teatro dell'Arte. A fronte della ipercorrezione letteraria con cui gli attori pubblicarono le loro commedie «distese», nascondendo spesso le tracce del gioco scenico materiale a vantaggio di una verniciatura linguistica e stilistica ridondante, costituita di stucchi e dorature sovrapposti a una parete troppo povera, gli scritti dei religiosi e dei moralisti ostili al teatro trasmettono maggiori informazioni sulle caratteristiche, le qualità e i vizi degli attori e del loro pubblico²¹. I censori sono perciò più utili degli incensatori che dedicarono ad attrici (soprattutto) e ad attori innumerevoli collane di versi, nelle quali l'intento encomiastico seppellisce i frammenti d'informazione: il pallore, il rossore, il vibrare di una voce sono immersi in una sequela di frasi di maniera²².

Fonti ancora più difficili da interpretare sono quelle figurative. Furono fabbricate talvolta per assecondare il bisogno di autorappresentazione degli attori che affidarono, tanto all'artigianato di modesti illustratori come a incisori o a pittori di talento, il compito di sublimare le proprie fisionomie in contesti o costumi mitologici. In altri casi, gli uomini e le donne di teatro furono utilizzati, in virtù della sapienza delle loro pose sceniche e dei loro accurati *maquillages*, come modelli ideali di eroi o personaggi del mito, della storia militare o religiosa, trovando così posto in quadri di soggetto non teatrale. In altri casi ancora, le figurine disegnate a imitazione dell'arte teatrale avevano uno scopo de-

²⁰ Cfr. la *Nota bibliografica* in *Commedie dell'Arte* 1985-86, vol. I, pp. 45-60, alle pp. 45-53, e HECK 1988.

²¹ Cfr. TAVIANI 1969.

²² Cfr. TAVIANI 2008.

corativo: un uso destinato a prevalere con il passare degli anni, volgarizzando l'immagine della Commedia dell'Arte, stimolando negli spettatori e nei collezionisti la memoria e l'ideologia di un genere teatrale ripetitivo, uniforme, dotato di un numero limitato di posture e di situazioni, e per questo consolatorio ed evasivo. E tuttavia, pur con tutte le cautele, la lettura delle immagini depositate negli affreschi, nelle stampe, nelle incisioni, negli stessi oggetti d'arredamento consente di integrare le fonti letterarie per una conoscenza, piú che delle individualità denotate (solo in qualche caso accertate), di una buona parte almeno dei connotati espressivi del genere²³.

4. *La maschera.*

La maschera, si è detto, è stata considerata, ed è tuttora giudicata, uno degli elementi costitutivi della Commedia dell'Arte. Come ha fatto notare Cesare Molinari il termine maschere è stato usato per identificare i personaggi caratteristici della Commedia dell'Arte soltanto a partire dalla metà del Settecento: lo studioso ipotizza che la maschera fosse uno strumento non primario di questo teatro: «le maschere sono indispensabili, ma sono individuate come 'parti' fra le altre, in un difficile e incerto equilibrio che spesso neppure le privilegia»²⁴. Effettivamente una larga schiera di personaggi dell'Arte ne risulta sprovvista (basti pensare agli Innamorati e ad alcuni Capitani²⁵, per citare i piú significativi), mentre è altrettanto vero che il connotato è stato enfatizzato dalla tradizione successiva fino al nostro presente: il mascheramento, appartenendo a un passato perduto, funziona da fascinoso *memento* nostalgico in occasione delle feste, nel carnevale e nello stesso teatro dei professionisti dell'Ottocento e del Novecento; la rigida materia che immobilizza e stilizza il volto mascherandolo, che allontana gli attori dalla realtà e fascia le loro capacità espressive di un'illusione favolosa, sarà apprezzata dal teatro romantico e anche dalle avanguardie novecentesche impegnate nel superamento del naturalismo. Questo era stato anche il disegno settecentesco

²³ Vedi qui *Iconografia*.

²⁴ MOLINARI 1985, p. 15, che cita anche l'affermazione del Perrucci secondo cui, a proposito dello Zanni, «i Lombardi gli fanno con maschera, i Napoletani senza» (p. 14).

²⁵ Vedi qui *Glossario*.

di Carlo Gozzi quando alle maschere fece ricorso in maniera sistematica contrapponendosi all'operato di Goldoni che le aveva gradualmente accantonate in nome di una rifondazione drammaturgica imperniata sul verisimile. Nelle *Fiabe* di Gozzi le stilizzazioni in maschera (da Arlecchino a Pantalone al Dottore) non fanno riferimento a un mansionario ancora vivo e praticato; piuttosto commemorano una tradizione in via di esaurimento. Già nel corso del Seicento, emulando il repertorio delle compagnie dei professionisti, dilettanti e accademici avevano assegnato a quei tipi fissi un ruolo maggiore di quello che avevano fra i comici mercenari. Questo filtro deformato si è venuto ispessendo nel corso del tempo enfatizzando l'importanza delle maschere rispetto a fattori di più libera creatività.

Mario Apollonio ha visto in tutte le maschere «un travestimento diabolico», sopravvivenza metonimica dell'*homo salvaticus* medievale («mezzo uomo e mezzo bestia»), relitto ancora caldo di una tradizione in via di estinzione fatta di elementi pagani e naturali arricchiti di dati proverbiali provenienti dalle diverse culture popolari: «nelle maschere nere ed irte che coprivano i volti umani degli attori sopravviveva il ricordo della paganità selvaggia e la prosecuzione dei personaggi diabolici che avevano rallegrato e spaurito»²⁶. Molte forme spettacolari (sacre rappresentazioni, allegorie, mimi, intermezzi, abbattimenti, momarie²⁷, spettacoli popolari di diavoli e teste di cavalli, animali mitologici e angeli, ecc.) avevano prolungato la loro esistenza dal Medioevo ai primi decenni dell'età moderna, conservando maschere anacronistiche connesse con quei contesti: la calzamaglia rossa e il mantello nero di Pantalone, la divisa *demodée* dei Capitani²⁸, il variopinto costume di Arlecchino o quello monocoloro degli Zanni, l'abito nero dei Dot-

²⁶ M. APOLLONIO, «Maschere. Italia», in EdS 1954-62, vol. VII, coll. 238-45, a col. 241. Vedi anche E. POVOLEDO, «Maschera. Età moderna», in EdS 1954-62, vol. VII, coll. 229-37, e L. ZORZI, *La maschera di Arlecchino* (1979), in ZORZI 1990, pp. 154-66.

²⁷ Sulle momarie vedi ZORZI 1988.

²⁸ Era una moda sorpassata, tipica del primo Cinquecento, quella caratterizzata da abiti fatti di gale e piume a buon mercato, pantaloni e maniche a sbuffo adorne di smerli e spacchi a colori vistosi: un abbigliamento che, nel secondo Cinquecento e oltre, doveva contrastare con la severa monocromia, quasi ascetica, comunque austera, dei costumi degli uomini di spada di alto lignaggio, la cui unica variante cromatica era l'ampia gorgiera di pizzo bianco. Com'è noto i Capitani della Commedia dell'Arte non abbandoneranno mai, per tutta la prima metà del XVII secolo, l'abito all'antica, un po' come successe al Magnifico veneziano, anch'egli sempre anacronistico per costume fisico prima ancora che morale, rappresentativo di una classe sociale sorpassata e inadeguata al presente: cfr. PUDDU 1982, pp. 190-91, che fa riferimento a DE EGUÍLIZ 1595.

tori²⁹. Dunque la maschera sarebbe la traccia residuale di un antico spettacolo, conservata e formalizzata dagli attori dell'Arte perché ancora capace tanto di sedurre e spaventare, incantare e appassionare gli spettatori di Antico Regime, quanto di scandalizzare, preoccupare e indignare i censori religiosi del XVI secolo e oltre. Come ha scritto Roberto Tessari: «Se il 'naso grande o schiacciato', gli 'occhi piccoli o lipposi' e la 'fronte arrugata' svelano chiaramente ascendenze zoomorfe arcaiche recuperate attraverso intenti caricaturali carnevaleschi, le maschere assunte dai 'buffoni' evocano, per i contemporanei, segni di magia negromantica»³⁰. Di qui deriverebbero molte delle avversioni della Chiesa nei confronti del teatro delle maschere.

La maschera evocherebbe infatti una zona liminale fra il terreno e l'ultraterreno, fra l'al di qua e l'aldilà, tra la vita e la morte, rappresentando la soglia socchiusa verso l'orrido e l'assurdo. È un tema che, ricorrente nei repertori protocinquecenteschi di Ruzante o di buffoni come Domenico Taiacalze e Zuan Polo³¹, occuperà a lungo uno spazio significativo sulle scene del secolo: nella pastorale *La Fiammella*, data alle stampe dall'attore Bartolomeo Rossi³², è la maschera di Pantalone a scendere sottoterra per tentare di sottrarre ai diavoli e riportare nel mondo, grazie all'arte negromantica, lo Zanni Bergamino e il Dottore. E nere appaiono le maschere che coprono i volti di questi reduci dai fumi e dalle fiamme d'Averno, a causa della fuliggine che si è incrostata sulla loro pelle e che li fa diversi, figure intermedie, appunto, tra la vita e la morte. Ogni volta che la Commedia dell'Arte andava in scena quelle maschere rammemoravano al pubblico, tanto sbigottito quanto avvinto, il mistero di un viaggio eccezionale. Se la propaganda cattolica usò quel tema per condannare ogni commercio diabolico e ogni forma di negromanzia in difesa della buona religione, non poté impedire che quel viaggio *au bout du monde* mantenesse un suo intenso fascino spettacolare come si conviene a ogni evocazione dell'orrido infernale.

²⁹ A ridimensionare il carattere denotativo delle maschere rispetto alla Commedia dell'Arte è stato rilevato (cfr. POVOLEDO, «Maschera. Età moderna» cit.) che nelle fonti relative ai comici le maschere non vengono menzionate più frequentemente di quanto avvenga nei documenti che riferiscono di 'mascherate' popolari o cortigiane all'interno delle occasioni carnevalesche. Le testimonianze iconografiche relative sono spesso dedicate a rappresentare generici eventi festivi piuttosto che *performances* squisitamente teatrali.

³⁰ TESSARI 1981, p. 27.

³¹ Vedi Parte seconda, cap. I, par. 1, nota 14, in particolare.

³² Cfr. B. ROSSI 1584.

Quanto si legge dell'Arlecchino mantovano Tristano Martinelli e delle sue incursioni nel profondo dell'inferno³³, pare essere la conferma piú tangibile della natura anfibia della maschera tra XVI e XVII secolo. Altrettanto si può dire del Capitano in alcune immagini coeve designate dai nomi significativi di Capitan Rinoceronte, Capitan Basilisco, Capitan Coccodrillo, Capitan Malagamba, Capitano Spezzamonti, in equilibrio tra evocazione mitica e parodia. Altri documenti relativi a questo personaggio, ambiguamente sospeso fra terra e inferno, si trovano nelle incisioni di Jacques Callot, nelle commedie di Silvio Fiorillo, nelle avventure immaginate dal Capitan Spavento – non a caso da Vall'Inferna – raccontate da Francesco Andreini³⁴.

Nel pieno Seicento, all'interno delle feste cortigiane e carnevalesche, la maschera gode di una fortuna diffusa documentata dalla contemporanea iconografia. La replicazione dell'uso si accompagna a una crescente laicizzazione dell'oggetto scenico che ne rafforza la valenza spettacolare. I viaggi all'inferno in un'atmosfera festiva sono il gioco di una società con rari brividi d'oltretomba. Il passaggio di molte forme del teatro dei professionisti nel repertorio degli accademici assottigliò ulteriormente lo spessore diabolico delle maschere³⁵; e anche nel teatro dei professionisti della seconda metà del Seicento parigino, ad esempio nel repertorio di Dominique Biancolelli (in particolare *Non vol rivali amore, Li dui Arlechini, Arlecchino creduto Principe, La grotta vecchia, A fourbe, fourbe et demy*), i percorsi accidentati della maschera verso l'ignoto, i naufragi sull'Acheronte, le apparizioni dei diavoli, l'identificazione dello stesso personaggio di Arlecchino con il Maligno, raramente assumono tinte sinistre e inquietanti, prevalendo invece i toni di disteso e laico divertimento, che oggi si direbbero 'straniati'³⁶.

³³ Cfr. *Histoire Plaisante des faits et gestes de Harlequin comédien italien contenant ses songes et visions, sa descente aux enfers pour en tirer la mère Cardine comment et avec quels hazards il en eschappa apres y avoir trompé le roy d'iceluy Cerberius et tous les autres diables*, Didier Millot, Paris 1585. Questo e altri testi che rammentano i viaggi oltremondani di Arlecchino si leggono ora in GAMBELLI 1993-97, vol. I, pp. 389-416.

³⁴ Cfr. FERRONE 2009, pp. 30-51, e 2012.

³⁵ Vedi la parte giocata da «Pantalone mago» nella commedia ridicolosa di Giovanni Briccio, *La Tartarea* (Discepolo, Viterbo 1614) in mezzo a giudici d'oltretomba, anime di morti e divinità demoniache (la commedia è edita in MARITI 1978, pp. 1-66).

³⁶ Da *Il convitato di pietra* (1668) a *Arlecchino spirito foletto* (1670) (cfr. GUARDENTI 1990, vol. II, p. 68, tav. 106), da *Il viaggio di Scaramuccia e Arlecchino all'Indie* (1676) a *Arlecchino e Scaramuza hebrei erranti di Babilonia* (1677). GAMBELLI 1993-97, vol. II, parte prima, pp. 340-42, menziona altri riferimenti al diavolo nei canovacci di Biancolelli, ma vedi anche vol. II, parte seconda, pp. 521 e sgg., 527, nota 342.

Sulla stessa linea figurano le produzioni ‘infernali’ del XVIII secolo come quelle francesizzate del teatro di *boulevard* (come *Orphée ou Arlequin aux Enfers* di Louis Fuzelier)³⁷. La progressiva digradazione parodica del teatro dell’Arte finisce per levigare, fino quasi a cancellarle, le tracce diaboliche – di terra e di fuoco – incrostate sulla protesi nera; questa diventa un puro e semplice attrezzo di scena, una crisalide insignificante poi depositata, quale futile accessorio, nelle feste del carnevale borghese.

5. *Non solo commedia.*

Il termine Commedia dell’Arte induce a fraintendere un repertorio in realtà molto più vario. Nicolò Barbieri, attore e teorico della prima metà del Seicento, ricorda che il teatro dei professionisti è meno ridicolo che lacrimoso:

I comici studiano e si muniscono la memoria di gran farragine di cose, come sentenze, concetti, discorsi d’amore, rimproveri, disperazioni e delirii, per averli pronti all’occasioni, ed i loro studii sono conformi al costume de’ personaggi che loro rappresentano; e, come sono in maggior numero quelli che rappresentano le persone gravi che le ridicolose, così più attendono allo studio delle cose serie che delle giocose, ove che la maggior parte di loro studiano più i modi di far piangere che quelli di far ridere: perché il riso può nascer dalla parola o dal gesto tanto sproporzionato, quanto dallo studiamente rappresentato, ma il far piangere le persone di cosa ch’ognuno sa non esser vera, è arte difficile³⁸.

È stato del resto notato che la formula è «una abbreviazione verbale per indicare le commedie – nel senso generale di rappresentazioni *sia comiche che tragiche* – recitate (...) da comici dell’arte»³⁹. Tra i documenti del XVII secolo può capitare di trovare accostate le «comedie et opere»⁴⁰, alludendo con quest’ultimo termine alle cosiddette «opere regie», scenari di fattura complessa in cui figurano personaggi in prevalenza di estrazione principesca o regale, azioni e intrecci avventurosi, episodi cruenti e scene di battaglia, ma anche un lieto fine, generalmente suggellato da matrimoni in

³⁷ Per questo e altri copioni di analogo soggetto negli spettacoli da *boulevard* del XVIII secolo cfr. GUARDENTI 1995, pp. 139-42 e *passim*.

³⁸ N. BARBIERI 1971, p. 23.

³⁹ PIRROTTA 1987, pp. 147-48 (corsivo mio).

⁴⁰ Vedi il contratto datato 1673 e citato da COTTICELLI 2001, p. 19: «... debbia detto don Domenico Antonio [Parrino], e suoi Compagni Comici rappresentar Comedie, et opere per tutto il tempo, che sta convenuto fra loro».

serie: «Non soltanto il nome [opera], ma la ricetta stessa è quella che predominerà nell'opera in musica, o per musica; di cui mille ripetizioni e mille variazioni non modificheranno essenzialmente la sostanza fondamentale nel corso di almeno due secoli della sua storia»⁴¹.

L'immagine convenzionale – destinata a imporsi in tutta Europa nei secoli successivi – di una Commedia dell'Arte fatta solo di commedie è la conseguenza di una tradizione in cui hanno prevalso le fonti francesi. A Parigi infatti, a partire soprattutto dai tempi di Luigi XIV e dai programmi ideologici della sua corte, il teatro alla maniera degli italiani viene recintato nell'area, progressivamente ristretta, della comicità, delle maschere e della buffoneria, allontanando dal suo corpo le forme della tragicommedia. La produzione del teatro dovette sottostare alle leggi della retorica (e della politica) che assegnavano di preferenza agli autori francesi il controllo della drammaturgia alta e agli italiani l'esercizio di una parte di quella bassa.

Anche la nascita e il trionfo dell'opera musicale avevano sottratto risorse, talenti interpretativi e pubblico, al teatro dell'Arte. Atti amministrativi contribuirono drasticamente all'impoverimento della Commedia dell'Arte in terra di Francia: prima il divieto dell'uso della grande macchinaria, poi la determinazione dei privilegi assegnati all'Académie de Danse (1661) e all'Académie Royale de Musique (1669) – fuse in un unico organismo drammaturgico nel 1671 – o alla Comédie Française (1680), indussero i professionisti italiani a restringere progressivamente e a malincuore il loro repertorio nel recinto delle maschere, del riso e degli intrecci elementari, in una zona franca in cui l'eccezione era permessa e, nei casi migliori, lodabile *iuxta propria principia*⁴².

La chiusura del Théâtre Italien decretata dalla corte nel 1697 accentuò la tendenza: gli attori italiani che continuarono a recitare nei periferici e popolari teatrini delle *foires* rafforzarono infatti

⁴¹ PIRROTTA 1987, pp. 163-64.

⁴² GAMBELLI 1993-97, vol. I, p. 275: «nei loro confronti vigeva una sorta di condiscendenza ambigua che, se per molti anni li aveva tenuti al riparo da scandali e *cabales*, poteva confondersi con la tendenza a considerarli in qualche modo partecipi della natura del buffone e del ciarlatano, oltre che del nomade». La stessa tradizione iconografica è sostanzialmente circoscritta in un repertorio comico-buffonesco (vedi qui l'*Iconografia*). Solo più tardi, a partire dal secondo decennio del XVIII secolo, a Parigi, grazie alla migrazione della compagnia di Luigi Riccoboni e al contributo drammaturgico di Marivaux, l'approfondimento psicologico dei caratteri avrebbe aperto ai nostri comici una felice via d'uscita da quel 'ridotto' (vedi Parte seconda, cap. v, par. 2).

– grazie anche all’additivo del desiderio per un genere momentaneamente proibito – l’immagine di uno spettacolo fatto soprattutto di maschere comiche. Quando, in tempi successivi, prima Luigi Riccoboni e poi Carlo Goldoni si trovarono a lavorare per quel pubblico non poterono liberarsi del peso di una tradizione che era stata celebrata e immortalata – proprio in virtù del profumo di nostalgia sognante che emanava il suo momentaneo esilio – dalla felice stagione pittorica di artisti come Watteau o Gillot, attenti alla leggerezza e alla educazione delle forme: un teatro di delicati amori, di inserti musicali e danzati, di maschere garbate, di arlecchini *bien polis*, che tradiva la miscela stilistica tragicomica del repertorio italiano. Un ulteriore fraintendimento è derivato da questo processo: che tutta la storia della Commedia dell’Arte coincida con la tradizione francese⁴³.

In Italia le cose andarono diversamente. La commedia fu solo uno dei generi praticati dai nostri attori e dalle nostre attrici⁴⁴. A partire dagli anni quaranta del Seicento, compagnie di attorcantanti cominciarono a dedicarsi, con crescente e poi travolgente successo, all’opera musicale, comica e seria, assorbendo rilevanti risorse per allestimenti scenograficamente costosi, incentrati sulle interpretazioni di professionisti della recitazione e della musica. Nonostante questa concorrenza, gli attori dell’Arte (peraltro spesso dotati di buone qualità canore e musicali) continuarono a mettere in scena, accanto al genere comico, una drammaturgia più complessa, anch’essa venata di tinte tragiche, talvolta sanguinaria, ambientata in scenari esotici, in epoche lontane, arricchita da effetti scenotecnici e musicali. Contribuirono a tenere in vita questo straordinario patrimonio spettacolare tre fattori tipici della storia italiana: l’esistenza di un sistema di accademie che poteva ibridare tanto i repertori seri e comici, musicali e recitati, quanto la composizione delle compagnie di dilettanti e professionisti; la capacità degli ambienti cattolici di accogliere nella propria tradizione rituale e popolare forme e drammaturgie provenienti dal teatro dei professionisti (il caso più rilevante fu quello di Andrea Perrucci); la robusta affluenza – a partire dagli anni trenta del Seicento e per tutto il secolo – di repertori spagnoli in cui la mescolanza dei ge-

⁴³ ZORZI 1990, p. 186, ha ricordato che la nozione della Commedia dell’Arte «tra il Sei e il Settecento dilata le proprie consuetudini a una gran parte del mondo dello spettacolo».

⁴⁴ Sulla mescolanza di comico e tragico in tutto il repertorio documentato, dai canovacci di Flaminio Scala, dove figurano non poche «opere regie», alla filiera di soggetti desunti dai poemi cavallereschi (l’*Orlando furioso* in particolare), cfr. oltre, Parte prima, cap. v, par. 1.

neri era l'esatto opposto della classificazione retorica operante in maniera incisiva nella cultura francese del pieno Seicento.

Il crescente flusso di relazioni italo-spagnole, soprattutto a Napoli, Milano e Firenze, grazie alla mediazione di attori migranti e governatori solerti, favorì questa moda, ma anche, più in generale, una spettacolarità fondata sulla contaminazione di alto e basso, comico e tragico, com'era teorizzata dall'*Arte nuevo de hacer comedias* di Lope de Vega che godette di enorme fortuna e diffusione nelle sue tre edizioni del 1609, 1613 e 1621⁴⁵; e le cronache e alcune edizioni documentano una produzione di adattamenti drammaturgici, riscritture e versioni dallo spagnolo all'italiano⁴⁶. Luigi Riccoboni, deprecandola, è testimone di questa contaminazione: «la tragedia era diventata estranea al nostro paese: i mostri che l'avevano sostituita, ne avevano abbandonato il nome glorioso, come se un cattivo genio ne avesse interamente cancellato la memoria, come se gli scrittori si vergognassero a usarlo, e presero il nome di *opere tragiche, opere regie, opere tragicomiche, opere tragisatirocomiche*, etc. (...) Le tragicommedie spagnole tradotte come *La vita è sogno, Sansone, Il convitato di pietra* e altre opere simili erano i più bei ornamenti del teatro italiano»⁴⁷. Una riprova di tale duttilità è fornita anche dalle fonti testuali se si considera, ad esempio, una tarda raccolta di canovacci come quella del codice Casamarciano⁴⁸ dove, accanto a commedie, pastorali e farse desunte dalla tradizione novellistica italiana, altre se ne trovano derivate da fonti spagnole, da racconti di fiabe, magici e fantastici; e non mancano le tragedie storiche e, appunto, le «opere regie».

I nostri attori si trovarono così di fronte a una contraddizione a cui non avrebbero saputo dare adeguata risposta. Le capitali europee chiedevano l'esportazione di un repertorio semplificato con maschere e stilizzazioni comiche; la ricchezza delle competenze miste (comiche, tragiche e musicali) che appartenevano al repertorio delle compagnie italiane non poteva trovare sufficiente udienza in un panorama sempre più povero di risorse e, sul piano teori-

⁴⁵ Cfr. LOPE DE VEGA 1609; per una ed. italiana commentata vedi LOPE DE VEGA 1999.

⁴⁶ Fra i traduttori e adattatori del teatro spagnolo in Italia merita di essere ricordata l'attrice Angiola D'Orso sulla quale vedi Parte seconda, cap. III, par. 2, e la scheda nel *Dizionario biografico di attrici e attori*. Sulla diffusione del teatro spagnolo in Italia, in particolare nella Firenze del Seicento, vedi MICHELASSI e VUELTA GARCÍA 2004, 2009, 2013, e MARCHANTE 2009. Ai rapporti del teatro italiano con quello spagnolo sono dedicati numerosi volumi di *Commedia aurea spagnola* 1996-2013.

⁴⁷ RICCOBONI 1728-31, vol. I, p. 47 (traduzione mia).

⁴⁸ Per una ed. recente vedi *The Commedia dell'Arte in Naples* 2001.

co, sempre piú debole rispetto al modello francese che imponeva la separazione dei generi. Nel frattempo, a partire dalla seconda metà del Seicento, l'opera in musica si era impadronita del genere misto e con la sua piú ricca dotazione di denari e mezzi tecnici aveva espropriato parzialmente i comici dell'Arte di quel repertorio, costringendoli in un territorio comico sempre piú ridotto.

Eppure in Italia, nella prima metà del Settecento, la Commedia dell'Arte comprendeva ancora, e in contrasto con la sua versione francese, una varietà di generi e una mescolanza di stili, come conferma Luigi Riccoboni alla luce della sua ventennale esperienza parigina:

... gli scrittori francesi credono che il teatro italiano consista soltanto in queste farse e buffonerie (...) hanno preteso che gli attori italiani, apprezzabili solo nel genere mimico, fossero incapaci di recitare nel genere patetico e elevato. Ma questi attori hanno spesso imparato a memoria e rappresentato tragedie e commedie regolari. (...) quando si deve rappresentare una tragedia che ha molti personaggi, tutti vi prendono parte, anche Arlecchino, che mette da parte la sua maschera. E tutti declamano versi in buona lingua italiana. Un tale esercizio li rende capaci di trasmettere ugualmente bene le idee piú sublimi dei poeti drammatici e d'imitare gli aspetti piú straordinariamente ridicoli della natura. Questo sí che è un merito unico nel campo del teatro. Nelle compagnie d'altri paesi (...) è un caso eccezionale quando si incontrano uno o due attori che sanno rappresentare opere o personaggi di genere diverso⁴⁹.

I tentativi di Riccoboni e poi di Goldoni di reagire alla riduttiva convenzione drammaturgica voluta dai francesi fallirono. Per quanto autore di numerosi canovacci, il primo si rifugiò nelle reprimende teoriche dei suoi trattati piú tardi, convinto della irrimediabile separazione dei due generi in terra di Francia e della degenerazione della commedia in ogni luogo. Il secondo, che pure per molta parte della carriera italiana aveva voluto nobilitare il suo lavoro nel quadro di un progetto riformatore, alternando la scrittura di canovacci, commedie, libretti d'opera e tragicommedie – fedele in questo alla tradizione nostrana –, una volta trasferitosi in Francia fu costretto a seguire le orme, in parte rancorose e in parte rassegnate, del Riccoboni, componendo per lo piú canovacci all'antica. Nello stesso periodo tuttavia a Venezia, il conte

⁴⁹ RICCOBONI 1738, pp. 16-20 (traduzione mia). La stessa *Comédie Italienne* del xvii secolo «non deve essere considerata un genere in senso stretto, quanto una struttura aperta e disponibile a interrelazioni e interferenze, innesti e variazioni»: questo è stato notato ad esempio per l'Arlecchino tardo seicentesco di Biancolelli che «sembra quasi compiacersi nel nascondersi sotto i panni di altri personaggi, sfuggendo a quello che tradizionalmente è il limite della maschera» (GUARDENT 1990, vol. I, p. 117), ma vale anche per moltissime altre maschere se si leggono i repertori in cui sono rammentate.

Carlo Gozzi, ora rielaborando antichi temi dei canovacci italiani ora recuperando compositi drammi spagnoli, rompe l'angusto recinto delle commedie per riproporre la tradizione di un'Arte senza limiti di genere.