

Introduzione

Questo libro è dedicato agli attori, avventurosi e intelligenti, che inventarono, tra il 1580 e il 1630, il teatro moderno. A loro, più che agli umanisti, architetti di edifici e di scene, e prima che agli scrittori di commedie e trattati, spetta il merito di avere fondato la disciplina dello spettacolo che giunge fino a noi. E intendiamo disciplina in senso letterale, come autogoverno dei comici ed esercizio sapiente dell'ascolto da parte degli spettatori. Le due quinte che abbiamo fissato (1580-1630) sono, come sempre, convenzionali. La prima viene suggerita dall'improvviso fiorire, nel corso degli anni Ottanta del Cinquecento, di un fitto nucleo di edizioni legate all'attività di attori professionisti e dal contemporaneo approdo alla maturità artistica di comici destinati a lasciare traccia di sé nella storia¹. La seconda si situa al termine di un decennio che, oltre a vedere la scomparsa di alcuni protagonisti della nostra vicenda, registra un momento di profonda crisi nella cultura cortigiana e nelle sue manifestazioni teatrali. Il 1630 è l'anno del tragico sacco di Mantova, quasi il sipario di una stagione felice². Sul palcoscenico delimitato da queste date gli attori di cui parliamo si affacciarono in momenti diversi: nessuno di loro visse quell'epoca in tutta la sua estensione, ciascuno contribuì in maniera decisiva a farne un'epoca luminosa dello spettacolo, alcuni le sopravvissero manifestando un nostalgico rimpianto.

Fu quello il tempo in cui i progetti di riforma, nati più di un secolo prima, si spensero in un banale bisogno di ordine. Gli utopisti del teatro rinascimentale avevano generato gli apparatori del gran teatro di corte. E la loro storia, cominciata in gloria, finì in requiem. I progetti di dominio razionale dello spazio, derivati dal grande magistero di Brunelleschi, si inaridirono nel cimitero delle idee morte. Chi studia quel gran teatro ha giustamente rilevato che si tratta di una storia in discesa, che comincia bene nel sole dell'utopia aristocratica, si rifrange sull'amara storia civile del

Cinquecento e si spegne nel crepuscolo accademico: malinconico come le ville e il teatro di Palladio. Ma non avrebbe ragione se, di lí, ricavasse una guida didattica a tutto il teatro. Come se dalle ceneri del grande spettacolo di corte, aristocratico e intelligente, utopico e riformatore, nascessero, grazie alla inarrestabile degradazione, tutti i teatri seguenti. Due idee si riscontrano in quel diagramma: l'implicita ammissione che esista, al di là dei secoli, risalendo alle fonti prime del teatro, un'età dell'oro, in cui virtù e intelligenza congiurarono a fare del rito teatrale un evento di perfezione, da cui siamo destinati, giorno per giorno, ad allontanarci irresistibilmente; la convinzione che ogni avanzamento delle arti avvenga per via di ragione, secondo progetti di riforme orchestrate da *élites*. La prima idea sogna un teatro lontano dalla folla, fatto da pochi e per pochi, come avveniva per i riti virtuosi delle aristocrazie prerinascimentali: aspira a un non-teatro, ha in fastidio lo spettacolo reale, ne sogna uno mentale. La seconda idea muove da un'attenzione prevalente al teatro del Novecento e ne è succube: sopravvaluta, secondo un certo conformismo intellettuale, le avanguardie contemporanee e va alla ricerca di tutto quanto a esse somiglia. Predilige nei secoli passati le controfigure dei maestri e dei pedagoghi del secolo nostro. Gli uni e gli altri leggono la storia del teatro come se si trattasse di metafore del nostro quotidiano. Tutta la storia del teatro sarebbe la storia di una crisi. La rigenerazione sarebbe possibile solo con un gesto di rivolta.

È una verità che il teatro sia una metafora, anzi una fabbrica di metafore, e che ne produca in abbondanza. È il regno in cui domina, sfrenata, la legge del «come se». L'attore è *come se* fosse un'altra persona, la scena *come se* fosse un altro luogo, il tempo fittizio viene accettato *come se* fosse un altro tempo, l'oggetto vale un altro oggetto. Il fascino del teatro consiste nel gioco delle comparazioni, delle somiglianze e delle differenze, degli equivoci e degli scambi di persona. Quell'attore è un personaggio ma potrebbe essere un altro e potrebbe essere una persona vera; ma intanto dobbiamo riconoscere che è del tutto diverso da noi. Proviamo curiosità, paura, attrazione, repulsione, ma anche simpatia. Diffidiamo, per arrivare, grazie allo spettacolo, alla confidenza. Quel luogo e quell'ombra richiamano un'altra ombra e un altro luogo reale, ma anche uno possibile, un altro immaginabile, un altro ancora già una volta immaginato. E così all'infinito va il gioco del piacere di comparare.

Lo storico del teatro, come anche il comune spettatore, è indotto

a proseguire automaticamente la comparazione e a trasferirla alla storia. Di metafora in metafora, dalla scena del passato egli arriva al nostro presente. Qui l'esercizio dei confronti e delle differenze si conclude. L'oggi è il secondo termine di una comparazione (metafora) cominciata sulla scena.

Storie così ne sono state scritte. Non solo del teatro. E in genere risultano coerenti e conseguenti. Perché non contraddicono mai le metafore, cioè i teatri, che descrivono. Hanno il merito di spiegarli e giustificarli secondo un punto di vista inalterabile. Il punto di vista dello spettatore. Si tratta di un'ottica necessaria, e tuttavia insufficiente, da sola, a restituire la complessità dello spettacolo, alla cui realizzazione partecipano, sempre, punti di vista diversi e addirittura, talvolta, antagonistici. La tentazione a semplificare l'analisi dello spettacolo situandosi da una sola parte di esso, deriva forse dall'abitudine a considerare il pubblico che vede gli spettacoli appartenente allo stesso gruppo sociale e culturale a cui appartengono i facitori di quegli spettacoli. Il presupposto può essere vero per epoche particolari, e comunque sempre in via molto approssimativa e convenzionale, come l'Ottocento della borghesia, il Novecento del teatro di massa, il Quattrocento del teatro aristocratico, il Rinascimento del teatro di corte. In questi casi la conoscenza approfondita della cultura alta (letteraria, artistica, filosofica) e della politica dei gruppi dirigenti consente, con un buon margine di approssimazione, di comprendere la metafora teatrale. Il teatro può essere letto come la comparazione racciata di quell'universo di idee e di gusti: una sorta di trascrizione della media aritmetica delle idee più ardite del suo tempo. La storia dello spettacolo è, in quei casi, uno studio che vive di riflesso.

Ci sono invece epoche in cui questa apparente tranquillità operativa viene messa perentoriamente in discussione. Sono le epoche del teatro che più ci interessano. Allora, ad esempio nel periodo che giace fra Cinque e Seicento, si può riscontrare il massimo scarto fra i punti di vista di chi fa e di chi vede lo spettacolo. È quanto avviene nel teatro che per consuetudine viene chiamato «degli istrioni», «dell'improvvisa», dei comici professionisti: insomma nella Commedia dell'Arte. Quel teatro ha il merito di obbligare lo storico che voglia capirlo a compiere uno sforzo, a sdoppiare il suo punto di vista, situandosi, nello stesso momento, dalla parte dello spettatore e dalla parte degli attori. Una doppiezza, del resto, legittimata dal fatto che in quel teatro spettatori e attori cominciarono a essere, come mai erano stati prima, diversi, non in-

tercambiabili, separati da competenze, costumi, condizioni sociali inconciliabili. L'interpretazione dello spettacolo di quel tempo non può quindi nascere da un unico punto di vista (quello dell'apparatore, del drammaturgo, dell'attore), ma dalla variabile e tremula tensione che congiunge, mediante lo scarto e il combaciare, spettatori e teatranti.

Prima di allora gli spettacoli erano stati giochi chiusi (il teatro cortigiano, aristocratico, cortese, cristiano), appartenenti a gruppi omogenei di attori-spettatori che, occupando di volta in volta uno dei due punti di vista, di qua o di là della linea che separa la scena dagli spettatori, conoscevano bene, per esserne i produttori come i fruitori, le metafore, il linguaggio, i simboli, che avrebbero occupato lo spettacolo. E questo repertorio apparteneva alla comunità prima ancora che l'evento avesse luogo, prima che, per una convenzione necessaria, i 'nostri' (gli astanti) e i 'loro' (gli attori) si contrapponessero in una scissione *ficta* per poi riconciliarsi. Era lo spettacolo dell'autocontemplazione mirabilmente ricostruito da Ludovico Zorzi in Venezia, Firenze e Ferrara³. Uno spettacolo in cui non venivano ammessi, tranne eccezioni, estranei, o meglio, stranieri. Le differenze di ruolo erano distribuite e tenute sotto controllo dagli apparatori, fossero questi i rappresentanti del patriziato veneziano, della borghesia mercantile fiorentina, dell'umanesimo cosmopolita. Al momento del gioco scenico, alcuni membri di quei gruppi sociali si assumevano il compito di 'rappresentare', e diventavano quindi gli stranieri; altri si situavano dalla parte dello *spectare*, e si confermavano quindi come cittadini stanziali. Nel gioco delle parti, la scena simulava un conflitto (una drammaturgia) inesistente. Il punto di vista della cultura cittadina di partenza bastava a spiegare ogni diversità apparente⁴.

Altri teatri esistevano al di fuori di quello principale e più evoluto, ma incomunicanti, se non di rado, con il primo. Tra questi il teatro reso possibile dalla bravura tecnica degli attori: il teatro dei buffoni di corte (dove c'era la corte), il teatro dei cantastorie, il teatro dei ciarlatani. All'inizio del Cinquecento, diversi teatri entrarono per la prima volta in contatto. E in conflitto. L'avvento di torme, sempre più numerose, di comici professionisti (o anche semiprofessionisti) impegnati a vendere la loro abilità rappresentativa al di là delle mura municipali, cambia profondamente il panorama dello spettacolo agli inizi e nella prima metà del secolo XVI. Mentre gli intellettuali giocano tra loro a reinventare le forme del teatro classico, replicando in genere il cerimoniale di tea-

tro che era stato della cultura cortese, stranieri autentici bussano alle porte dei gruppi chiusi, lentamente occupano, con le loro irripetibili specializzazioni, sempre maggiori spazi all'interno del perimetro che i predecessori nel mestiere avevano frequentato in porzioni minime grazie a prestazioni professionali accessorie. Essi portano informazioni, lingue, metafore, non sempre previste dai dilettanti e dai mecenati che li ricevono. Questi attori non sono più intercambiabili con i loro spettatori. Chi guarda non può più mutarsi d'improvviso in attore e, tanto meno, nessuno tra i recitanti si sogna di confondere gli spettatori con se stesso. La distinzione è data dalle ragioni sociali, ma anche dalla natura artigianale, tecnica, talvolta quasi atletica, su cui si fonda il teatro nuovo. I professionisti, in possesso di «segreti» e «ricette» esclusive, si separano dai dilettanti che costituiscono il pubblico. E se gli attori e gli spettatori si schierano su fronti opposti, anche i loro linguaggi, per quanto comunicanti, possono denunciare incomprensioni. Simboli uguali vengono adoperati con significati diversi. Gli spettatori stanziali leggono il sistema culturale degli 'stranieri' secondo i loro bisogni, e viceversa. Il principio di quello spettacolo è, in parte, il fraintendimento, felice fonte di emozione. Si stabilisce un'inedita divisione di compiti fra chi è chiamato solo a leggere la metafora e chi la deve creare. Tra chi gioca e chi è giocato. Per capire il nuovo gioco è opportuno, senza smettere di apprezzarne il risultato finale, conoscere meglio i giocatori. Guardare il gioco *anche* dal loro punto di vista.

Per valutare meglio il senso di quest'ottica doppia, ricorriamo all'esempio di Ruzante, per molti versi un precursore dei comici di mestiere. Conosciamo lo sconcerto provocato da alcuni suoi spettacoli, giudicati dal pubblico veneziano estranei per lingua, stile e gusto, nonostante la brevità della distanza che separa Padova da Venezia. Marin Sanuto ha reso celebre con il suo resoconto l'episodio: «Ruzante et Menato padoani da vilan feno una comedia vilanesca et tutta lasciva et parole molto sporche; adeo da tutti fo biasemata et se li dava stridor. Quasi erano da done 60 con capa sul soler et scufie le zovene, che se agrizavano a quello era ditto per so nome. Tutta la conclusion era de ficarie et far beco i so mariti»⁵. «Se agrizavano» gli spettatori veneziani, nello stesso modo in cui si sarebbero scandalizzati gli spettatori di qualunque scena che avesse espresso un contrasto di punti di vista altrettanto dissimili. L'incursione di una convenzione straniera (che coinvolge le sfere del costume e della morale) in una convenzione municipale,

provoca emozione e sorpresa. Perché colui che osserva possa accettare l'ambasciatore di altri mondi, occorre che lo smarrimento sia tale da consentire la sostituzione della precedente convenzione linguistica, culturale, etica, con una nuova, piú ampia, capace di comprendere e tollerare le due diverse e precedenti entrate in conflitto. Lo spettacolo consente questa 'sostituzione'. E proprio nel rischio sotteso ad essa (rischio di smarrimento, di vergogna e di sorpresa) gli spettatori sentivano il principale motivo di attrazione dello spettacolo. Gli uomini di Ruzante erano rustici, villani, come i loro antichi progenitori abitanti dei boschi, metà *idiotae* e metà bestie, provenienti dal paesaggio agrario medievale, percorso da costumanze pagane. Il viaggio di questi attori, anche se guardato dalle prospettive della scena di città, riesce a essere, piú che finzione convenzionale o metafora letteraria, vera e propria *performance*. Essi testimoniano, con la lingua i costumi i gesti e anche con le fattezze di un'etnia diversa, un itinerario reale. Le loro *fabulae* sono invenzioni fantastiche, ma contengono frammenti di verità folklorica e conservano un'energia drammatica e una carica di emozioni capaci di operare sui sensi piú che sull'intelligenza. Sono azione viva, non solo rappresentazione.

Al di là dei generi teatrale o letterario che li contengono, sono gli attori a determinare il senso dello spettacolo con la loro azione scenica doppia: da una parte, finzione, obbedienza alla «parte» assegnata dalla trama e richiesta dal pubblico; dall'altra messa in campo della loro natura 'estranea', straniera. Indipendentemente dal copione che recitano, gli spettatori sanno che i comici, ciascuno con la sua peculiarità linguistica e la sua fisionomia etnica, non appartengono alla loro comunità. Essi non imitano conflitti di modelli o prototipi letterari, ma li vivono. Basti pensare, tra gli esempi della cultura rinascimentale destinati a sopravvivere a lungo, al nucleo binario costituito dal contrasto di Magnifico e Zanni, orchestrato sulla complementarità di cultura cittadina e cultura dell'entroterra contadino, collegati in un percorso a handicap come due estremi di un viaggio migratorio di ordine sociale. Ma tutta la *koinè* comica buffonesca dell'inizio del secolo, basata sul contrasto etnico municipale e sul viaggio 'da fuori', è destinata a costituire il sostrato repertoriale del futuro mestiere degli attori⁶.

Nel caso di Ruzante, lo straniero era un borghese stipendiato da un signore umanista, non praticava l'arte rappresentativa a tempo pieno, ma viveva di continuo a contatto con il mondo dei comici prezzolati e, soprattutto, proveniva da un'area periferica rispet-

to a Venezia. La sua azione era un'invasione dell'*hortus conclusus* dei patrizi veneziani. Era l'ingresso dello straniero proveniente dal mondo dei comici di mestiere nel mondo dei dilettanti di lusso. Un piccolo scandalo che esponeva gli attori-spettatori dei giochi cortesi, abituati all'autocontemplazione, a uno sguardo che li scrutava dall'esterno.

E intanto, attraverso il turbamento, anche prodotto dal bagno di anacronismo in cui erano improvvisamente costretti, gli spettatori erano obbligati a riorganizzare e rimisurare i rapporti con le rispettive consuetudini. Dalla comparazione di un punto di vista consolidato e immemore delle sue origini, con uno inedito ma non del tutto sconosciuto, discendeva la necessità di regolare la messa a fuoco del proprio occhio e della propria mente. E quel movimento di messa a fuoco dell'occhio della vista e dell'occhio della mente è alle origini del fascino segreto di quel teatro.

È lo stesso movimento che l'archeologia impossibile dello storico dello spettacolo cerca di ricostruire con la tecnica del doppio punto di vista. Che, per quel teatro, può essere riproposta come un doppio interrogativo: come erano guardati gli attori dagli spettatori; come gli attori guardavano gli sguardi di coloro che li scrutavano in scena. L'attore *double face* è al centro del nuovo spettacolo. La cavia il cui grumo misterioso di intelligenza, fantasia e sentimenti, rifrange l'emozione di coloro dai quali è scrutato⁷.

Cronache come quelle del Sanuto, per quanto utilissime, servono solo in parte al nostro scopo. Come servono in parte i giudizi che sugli attori, tramite poesie d'occasione, note di diario, cammei narrativi, forniscono letterati più o meno celebri di cui avremo occasione di evocare la testimonianza. Altrettanto utili potranno essere i pittori o gli incisori che fecero un uso astuto e strumentale della bellezza o delle pose sceniche di attori maschili o femminili. Quando si trattava di raffigurare divinità pagane, sante o guerrieri, i corpi dei comici, già resi idonei dalla quotidiana e professionale pratica dello spettacolo, erano i materiali migliori perché l'artista potesse impastare in maniera convincente le metafore del mito. Si trattava di modelli lungamente collaudati. Il pubblico poteva ritrovare, nel palcoscenico dei quadri, santi guerrieri e dèi dotati di una sapienza rappresentativa a lui nota. E anche poteva riconoscere (almeno il pubblico più avvertito) le fattezze mondane di qualche illustre artista del teatro. Un simile esercizio, consueto probabilmente per un cortigiano sfaccendato che dividesse allora il suo tempo fra le «stanze» adibite a teatro, le gallerie signorili

o i chiostrì adorni di immagini pregiate, è esattamente quello che tocca allo storico del teatro: decifrare la doppia identità delle immagini, spesso solo frammenti, che i teatranti professionisti di allora ci hanno trasmesso. Da una parte l'attore come personaggio generatore di miti; dall'altra, come individuo, persona reale in carne e ossa. Il nostro gioco consisterà nel leggere due volte gli stessi soggetti storici: portatori di significati metaforici o letterali. Dovremo quindi scomporre il corpo del comico esattamente a metà come facciamo quando sciogliamo la comparazione che è implicita in ogni metafora. Da una parte e dall'altra del «come se» troveremo due entità complementari che, una volta riunite, costituiscono l'identità dell'attore.

Ma l'attore non ha solamente un corpo. Possiede anche un'anima. È una verità che non sempre gli spettatori, gli apparatori, i drammaturghi, e gli stessi comici, hanno accettato. Dalla metà del Cinquecento in poi quell'anima ha un minimo e certo diritto di esistenza. Per questo il confronto, molto comodo, con l'arte pittorica, non può proseguire troppo oltre. I comici che finiscono nei quadri svolgono una funzione puramente passiva, come nella drammaturgia degli spettacoli cortesi; nel teatro di mestiere, gli attori, proprio in quanto estranei alla cerchia dei loro spettatori, non sono oggetti dell'arredo scenico e dell'apparato. Sono soggetti attivi di teatro. Non si inseriscono nelle metafore ricevute, ne producono in proprio. Eppure essi, gli attori 'stranieri', sono deboli rispetto al pubblico che li scruterà, fischierà, zittirà, applaudirà, dopo avere pagato un biglietto o dopo avere reso omaggio al mecenate che li ha convocati e stipendiati. Dipendono dall'udienza per la loro condizione di venditori ambulanti, senza casa e senza salario sicuro. Non sanno, se non del tutto, almeno in parte, quello che gli altri desiderano ricevere da loro. Lo sconcerto e lo scandalo che portano con i modi sregolati, villani, sconci, con i barbarismi linguistici, lo stesso riso e gli schiamazzi che provocano con le azioni scatenate, li fanno amare ma anche temere. Come era successo ai capostipiti, Ruzante e Menato. Ed essi, d'altra parte, i comici, per la natura stessa del loro teatro, che è mestiere e vendita, vorrebbero essere amati, ma non ci riescono. Incerti fra l'adeguamento conformistico al gusto di chi li applaude e l'attaccamento istintivo al loro repertorio (una fedeltà dettata dalla necessità di economizzare memoria ed energie) decidono di volta in volta quale strada scegliere. Sono continuamente davanti al dilemma di come comporre, insieme agli altri attori, le parti dello spettacolo: le parti

di cui ciascuno di loro è portatore. Ogni volta si interrogano e si adeguano, sperimentando soluzioni diverse. Sono, in definitiva e a tutti gli effetti, gli autori dei loro spettacoli. E come tali devono essere trattati, come direbbe il Dottore Graziano da Francolino, «*Si parva licet componere magnis*».

Gli attori, dunque, come autori. Nel nostro libro, insieme a tanti comprimari, abbiamo scelto quattro protagonisti: Arlecchino, Frittellino, Lelio e Florinda. Arlecchino è lo zanni che mette in scena, da solo, il rovesciamento parodico del reale e un accumulo di paralogismi verbali e mimici, ma è anche Tristano Martinelli [cfr. fig. 52], suddito e benestante cittadino mantovano (1557-1630); Florinda [cfr. fig. 56] è la Sultana orientale oppure Arianna, oppure Maddalena, oppure la figlia fuggitiva di un ricco mercante, ma è anche Virginia Ramponi (1583-1631), moglie di Giovan Battista Andreini [cfr. figg. 35-37], il quale, a sua volta, non è solo il figlio d'arte di Isabella e Francesco, vissuto tra il 1576 e il 1654, ma anche, nella metafora, Lelio bandito sui monti dell'Abruzzo, generoso come Robin Hood, oppure malavitoso «puttaniero» o figlio di nobile mercante. E infine Frittellino è un trafficante infido, un servo ribaldo, un mezzano, un mercante di basso lignaggio, ma è anche, nella vita, Pier Maria Cecchini, nato nel 1563 a Ferrara, fatto nobile dall'imperatore Mattia nel 1614 e morto dopo il 1633.

La scelta degli attori non è casuale. Dipende dalla quantità di notizie biografiche e artistiche che siamo riusciti a raccogliere su di loro e sui loro interlocutori (committenti, mecenati, compratori del mestiere: in una parola, la parte più avvertita del pubblico). E per questo, di un altro protagonista del tempo, Flaminio Scala (1552-1624), profumiere e attore con il nome di Flavio, il libro offre un ritratto solo parziale. Si sono perse le tracce dei suoi primi sessant'anni. È un attore dimezzato, ben delineato per il periodo in cui fu capocomico della compagnia dei Confidenti (1615-21), ma misterioso per il resto. Della sua vita (e solo della vecchiaia) potremo quindi tentare una lettura dei dati letterali, poco potremo dire invece della sua vita di scena. Così evocate e anche interrogate, ma mai in primissimo piano, appaiono le figure più alte ed emblematiche del teatro dei professionisti tra Cinque e Seicento: Isabella e Francesco Andreini [cfr. figg. 24, 28]. Fondatori di metafore memorabili e durature: l'attore come Capitano e l'attrice come Diva⁸. Ma quasi sospesi nel vuoto della storia. Poco si sa del loro concreto esistere nel mestiere. Le loro biografie o sono oscure o si perdono, per esplicito disegno degli interessati, nel cielo

del mito. Ogni loro atto, dentro, ma soprattutto fuori del palcoscenico, fu teso a creare un'immagine doppia della loro persona, a eternare un duraturo «come se», e dentro a questo restano ancora oggi felicemente avviluppati.

Useremo perciò Flaminio Scala, Isabella e Francesco, meno come individui dotati di biografie singolari, e piú come esponenti di categorie storiche. Tutti e tre furono tra i capostipiti del mestiere. Isabella e Francesco resteranno sullo sfondo della nostra trama tutte le volte che i comici si troveranno davanti alla creazione o all'uso di modelli ideali di comportamento, fuori o dentro la scena, nella finzione o nella vita. Flaminio Scala interverrà piú spesso e in primo piano nell'azione. Attraverso di lui conosceremo meglio i modelli pratici di funzionamento della vita comica che, appresi in gioventú al seguito dei padri fondatori del mestiere, egli trasmise in tarda età agli attori della seconda generazione: le tecniche adoperabili per far sopravvivere una compagnia fra *corvées* cortigiane e teatri a pagamento, e i modi con cui si consumarono, nei corridoi oscuri, lungo le strade, nelle corti, le gelosie, le vendette e i tradimenti della vita di gruppo. Grazie a lui avvicineremo la personalità eminente e drammatica, non aliena da bizzarrie e genialità, di un nobile protettore d'eccezione: don Giovanni dei Medici [cfr. figg. 47-50]. La lettura dell'epistolario che legò il capocomico e il principe fiorentino aiuterà nella comprensione del sistema teatrale e dei giudizi che su di esso, sovente in modo implicito e di rado a chiare lettere, venivano formulati dal mondo dei comici.

Neanche i materiali di studio che riguardano Giovan Battista e Virginia Andreini, Martinelli e Cecchini, risalgono, tranne qualche rara eccezione, a prima del 1600. Gli ultimi vent'anni del Cinquecento sono una zona in cui nelle biografie degli attori si alternano misteriosi silenzi e frammenti documentari sparsi. Nel buio, edizioni improvvise di testi. Diverso è il caso di una ricerca che non voglia seguire le tappe di una carriera artistica e collezioni dati sulla vita materiale del teatro. Numerosi reperti giacciono sul fondo del gran mare degli archivi. È un lavoro immenso che deve oltrepassare criteri di classificazione e di inventario che, in quei depositi, necessariamente, non tengono conto della voce «teatro», «spettacolo», e tanto meno della rubrica «attori». Una ricerca come si suol dire a tutto campo, che poi esige l'ingrandimento al microscopio di episodi e accidenti apparentemente insignificanti, di allusioni oscure, di nomi sovente inediti. La rilettura della drammaturgia parallela che i comici dettero alle stampe, soprattutto se

intesa in termini diversi dalla letteratura drammatica preventiva, come testualità consuntiva che riflette e sintetizza l'esperienza scenica in un quadro idealizzato ma ricco di scorie scenotecniche, può collaborare al restauro archeologico della materialità di quel teatro⁹. Tenendo conto che anche il recupero dei testi a suo tempo editi dalla scuola positivista (da D'Ancona a Luzio, da Rossi a Solerti, a tanti altri ancora), opportunamente emendati e interpretati, ha collaborato allo scioglimento di dubbi e alla illuminazione di oscurità, si può dire che il quadro del sistema teatrale tra Cinque e Seicento è adesso sufficientemente delineato. È il prologo all'azione vera e propria dei nostri quattro protagonisti che comincia solamente al di qua dell'anno 1600.

È da questa data, anno più anno meno, che si fa abbondante la messe di documenti, soprattutto epistolari, rinvenuti negli archivi. Particolarmente a Mantova e a Firenze dove, rispettivamente per iniziativa di Vincenzo I Gonzaga e sotto il governo di Ferdinando I dei Medici, l'attività dei comici comincia a essere regolamentata e anche tutelata proprio a partire dagli ultimi anni del Cinquecento: nel primo caso per la decisione del duca di stipendiare una compagnia di comici al suo servizio, nel secondo per l'oculata e ordinata gestione da parte della burocrazia granducale di un teatro per i comici mercenari. Ne consegue che gli attori più attivi presso questi due centri (particolarmente gelosi nella conservazione delle carte ufficiali dello stato) finiscono per lasciare tracce frequenti del loro passaggio. La fortuna vuole che nei primi trent'anni del secolo tra costoro ci siano soprattutto gli Andreini, il Martinelli e il Cecchini. Non solo tramandati alla nostra memoria come i più grandi attori del tempo, ma anche capocomici, direttori e organizzatori delle migliori compagnie, nonché editori di testi drammatici e teorici.

È così iniziata, più di dieci anni fa, la ricerca intorno agli epistolari di questi comici, nella convinzione che lo studio e l'edizione corretta di testi comunque scritti per esteso, tanto più qualora si tratti di composizioni aventi uno scopo pratico come le lettere, può aiutare a tracciare un profilo degli artisti che sarebbe irrealizzabile muovendo dai dati contenuti nei canovacci: liste di azioni, di personaggi e di costumi¹⁰. Era l'occasione per sperimentare davvero l'altro punto di vista (del costruttore dello spettacolo), sdoppiando il ruolo consueto di spettatore che è proprio dello storico. L'inchiesta, condotta attraverso le carte d'archivio con le difficoltà già dette, nutrivà in realtà la speranza di andare oltre i dati di cronaca, i fatti, le schede personali, con l'ambizione di decifrare,

dietro sintassi irregolari e grafie esposte alla mimesi della lingua orale, uno stile e un'espressività. Il lavoro non sarebbe forse mai arrivato a una sua relativa completezza se intorno a questo progetto non si fosse formato, come si dice, un gruppo di ricerca. Così gli epistolari raccolti sono cresciuti e hanno via via trovato adeguate trascrizioni, apparati di note puntuali, e finalmente un'edizione¹¹. Senza quel parallelo lavoro questo libro non sarebbe stato lo stesso.

La parola spetta quindi, in primo piano, ad Arlecchino, Lelio, Florinda, Frittellino. Appena un poco distanti saranno Flaminio Scala e don Giovanni. Più lontani, come voci fuori campo, il Capitano Spavento e la Diva Isabella. Raramente dialogano tra loro, quasi sempre le loro voci discordi rimbalzano nelle corti e nelle segreterie dei principi a distanza di pochi giorni le une dalle altre. Gli argomenti trattati sono spesso gli stessi. Si rispondono per interposta persona. Le confidenze segrete degli uni colmano le reticenze degli altri. Collazionando le carte, i dossier personali si completano. Gli attori cercano lavoro, difendono il diritto a occupare posti di rilievo nella compagnia, confessano debiti, chiedono licenze, salvacondotti, invocano protezione. Viaggiano e recitano, contrattano e si indebitano, diventano frenetici durante la quaresima, quando hanno da predisporre i loro complicati viaggi, si placano durante il carnevale quando si fa intenso l'obbligo delle rappresentazioni. Scrivono lettere servili secondo finzioni retoriche che fanno di teatro, del tutto analoghe alle ossequienti dediche che fanno precedere alle loro commedie stampate. Alcuni nomi, qualche metafora, ossessioni, si rifrangono dalle lettere ai copioni. Messi in fila, gli epistolari, le commedie, i trattatelli (a cui dobbiamo sempre aggiungere le scarse ma significative fonti iconografiche) costituiscono un unico immenso testo che può essere fatto rifluire nei due inventari che da tempo abbiamo predisposto. Quello dei significati letterali e quello delle metafore.

Anche se nel nostro libro le due serie di concordanze si dispongono talvolta in recipienti distinti (i primi tre capitoli sono dedicati al profilo del teatro materiale; i successivi quattro ai ritratti ravvicinati dei protagonisti), la narrazione ricomponne l'unità che ci interessa. Eventi memorabili (come la lungamente desiderata partenza per la Francia, che agitò e accese i comici fino all'estate tormentosa del 1620) vengono raccontati da punti di vista diversi e contrastanti; ossessioni e metafore emigrano da un attore all'altro suggerendo un sistema mitopoietico che accomuna esperienze che la vita materiale del teatro sembrerebbe separare.

Le metafore adoperate appartengono ad alcuni principali campi semantici: la mercatura, la guerra, l'amore, il viaggio. Mentre il pubblico, in mezzo al quale si nascondono molti uomini colti, si ostina a vedere l'orizzonte dei comici rappresentato dai lazzi del cavadente e dell'orina, dalle maschere di Arlecchino e Pulcinella, attenendosi rispettosamente a quello che fanno vedere i canovacci, il punto di vista dei comici vede altro. Il loro sguardo cade alternativamente, ma senza soluzione di continuità, sui casi della vita, sui maledetti problemi del mestiere, sugli impacci sgradevoli o gradevoli della carne, oppure sulle favole di scena, comiche, tragiche o boscherecce: qui e là appaiono fantasmi ricorrenti, che non sempre coincidono con le maschere consuete ed esibite. E i fantasmi passano, agli occhi dei comici, dalla scena alla vita e viceversa. E rispondono alla domanda unica: quale abito vestire nei quotidiani viaggi, nelle contrattazioni penose e terribili con i potenti, nelle minute e snervanti querele con i compagni, nelle apparizioni sulla scena, nella divulgazione della propria fama? È il problema che domina interamente la loro esistenza. Appaiono così attori-mercanti, attori-sensali, attori-ruffiani, attori-confidenti, attori-impresari, attori-avari, attori-ladri, attori-capitalisti, attori-operai, attori-guerrieri, attori-pirati, attori-corsari, attori-banditi, attori-sbirri, attori-fedeli, attori-spie, attori-disciplinati, attori-ribelli, compagnie teatrali che sembrano milizie, altre che si confondono con ciurme disperate, viaggi che sembrano campagne di guerra, tradimenti, reclutamenti, congedi; poi ancora viaggi interminabili, patimenti, suppliche, vigilie insonni, lettere rubate e ritrovate, avventurose ricerche di attori perduti, amori tempestosi, gelosie che cambiano il corso di una *tournée*, ma anche di una favola scenica, trasfigurazioni di attrici da puttane a vergini, da meretrici a sante. E non si può sapere, davvero, se questo elenco riassume in canovaccio le vite dei comici o dei loro personaggi. Se rammemori alcune trame di Frittellino, Lelio, Arlecchino, Florinda, oppure la cronistoria dei loro litigi capocomicali. Sono queste le metafore dei comici, simili solo nelle apparenze a quelle che figurano nelle commedie umanistiche.

Molte delle metafore citate appartengono del resto, con le costellazioni lessicale, figurativa, sonora che ne conseguono, al più generale magazzino semantico in uso tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento. Ma i comici le adattano al loro bisogno. Praticano, come con i costumi regalati dai principi o le trame prese in prestito dai classici, il cosiddetto riuso dei materiali ricevuti.

Che così sono, nello stesso tempo, il risultato di una trasfigurazione simbolica e sintetica della vita materiale dei comici, ma anche il luogo di congiunzione di questa con il punto di vista degli spettatori-committenti. In ultima analisi rappresentano il punto di conciliazione delle aspettative di chi guarda e delle ambizioni di chi è guardato.

Ed è qui che il «come se» della metafora si fa sottile sottile, si dissolve, per lasciare il campo a un puro e semplice «essere». L'attore che trascorre l'intero spazio della giornata a preparare costosi e incerti viaggi in terre lontane, disciplinando comici ribelli e litigiosi, sfidando il potere di mecenati dispotici, ottenendo licenze e prestiti, impegnando beni e rischiando la galera per i debiti non pagati, e poi salvandosi grazie all'aiuto di un protettore improvviso, non deve rappresentare modelli astratti ricevuti dalla letteratura o dal mito libresco, quando mette in scena il penoso nodo d'amore per una schiava in cerca di riscatto, complicato dai tradimenti, dalla mancanza di denari, dall'avversione di un potente genitore, ma sciolto dall'astuzia e dall'energia di un servo o di un vecchio sapienti: come nella vita di compagnia, vince sempre il *manager*. E la parabola che raffigura una trasformazione, dal male al bene (insomma il ravvedimento di un malvagio, l'innamoramento di un frigido, il riconoscimento di due amanti), comune alle parabole di ogni commedia o favola boschereccia, non è solo un esercizio di architettura drammatica, ma la messa in scena, nello spazio contratto di una *performance*, di un desiderio e di un progetto biografico: da malavitosi alcuni personaggi (ma attraverso loro anche gli attori) diventano mercanti, da perfide cortigiane altre (attrici e personaggi) si fanno oneste dame, i corsari turchi si convertono in capitani della cristianità. Molti soggetti dei comici non fanno che anticipare sulla scena, che diventa così un luogo taumaturgico (e per certi aspetti, terapeutico) l'auspicio di redenzione che a più riprese essi avevano lanciato dalle pagine dei trattati in difesa dell'arte comica. I vili ciarlatani si dimostrano, grazie all'azione scenica, attori degni di rispetto, mercanti della loro arte, nobili guerrieri d'amore, in regola con i valori dell'etica cristiana. Attori, mercanti e «illustri corsari»: è questa la trinità a cui guardano gli attori. Non a caso il nostro Seicento e quello francese fioriranno di Capitani (Matamoros [cfr. fig. 58], Scaramuccia, Fracassa, ma anche Lelio è un uomo d'armi) e di nobili mercanti (dall'edificante Beltrame del Barbieri [cfr. fig. 60] al Pantalone che arriverà fino a Goldoni, passando per molti «caratteri» di Molière).

In questo modo la Commedia dell'Arte dell'epoca d'oro appare ai nostri occhi, non ingannati dalla superficie dello spettacolo, come la messa in forma da parte degli stessi comici del loro destino. E la traiettoria di questo oltrepassa la vita e la morte dei singoli per coincidere con il mito di un'intera categoria sociale.

A questo punto, lo storico potrebbe dirsi soddisfatto del punto d'arrivo a cui lo ha condotto l'assunzione del punto di vista dei comici. In realtà non può dimenticarsi che fin dall'inizio ha proposto una bizzarra ottica sdoppiata, e a quella vuole attenersi. Non può accontentarsi del luogo privilegiato in cui, servendosi del «come se», i comici si sono ridotti. Deve tornare adesso, prima di ricominciare a ispezionare i testi, i documenti, le tracce del teatro di mestiere, anche al punto di vista dello spettatore. Ed essere ben lieto che le due visuali siano difformi. Perché nel varco intermedio che si apre lo storico trova la sua ragione di esistere.

Attori e pubblico, si sa, vedono sempre uno spettacolo diverso. E i primi non si accorgono, una volta entrati nella trasfigurazione che li fa corsari e mercanti, che la metafora che li avvolge non soddisfa del tutto gli sguardi scrutatori che stanno in platea. Questi ultimi spogliano anzi, al contrario, i personaggi e vanno di nuovo alla ricerca di quanto si oppone alla riuscita della finzione. Guardano l'incessante movimento degli attori, le loro scene che si aprono davanti ai porti, in vista del mare, su marine ventose, nei quadrivi, davanti a osterie, locande, porte e postierle di città. Sconosciuti entrano ed escono. Se non sono appena arrivati, stanno partendo. La scena si schiude nell'intervallo di un continuo viaggio. È la stazione di sosta di un lungo peregrinare. Se il viaggio scenico è la continuazione inerziale di un percorso reale, quella sosta replica il riposo momentaneo di una *tournée*. Questo vogliono vedere gli spettatori. Che sulla scena si possa sorprendere un frammento della vita degli attori, la scoria emozionante e ancora incandescente di un'esistenza estranea che per il tempo di uno spettacolo li sfiora con i corpi autentici di un Arlecchino di una Florinda e di una Lidia, e poi si allontana irresistibilmente. È trascorso circa un secolo dalle «ficarie» di Ruzante e Menato e in questo frattempo il pubblico ha fatto come quei religiosi di cui parla Nicolò Barbieri che, costretti a vedere uno spettacolo di comici, dopo avere mostrato pudibonde ritrosie, ed essersi ritirati dietro una porta, a poco a poco, un passo dopo l'altro, avevano rovesciato i loro occhi e le loro risa sul gruppo degli istrioni¹². Gli spettatori del Seicento non cercano le copie di se stessi, ma le ma-

schere che segnalino la differenza. Vogliono, in un certo senso, la verità. Arlecchino, ad esempio, rapito in storie piú grandi di lui, ma anche immobile nella ripetizione dei gesti che appartengono al suo proprio, e inconfondibile, corpo. Non a caso saranno gli spettatori, cioè i dilettanti del teatro, a creare per conto loro, mentre i comici saranno in caccia di metafore sempre piú degne, le ben piú numerose maschere delle commedie ridicolose, accademiche e scolastiche, nei secoli XVII e XVIII. Il pubblico vuole credere in quello che gli attori intendono invece trasfigurare. Che i gesti, i costumi, la lingua, le loro fattezze, testimonino la provenienza di costoro da un altrove reale, che portino tracce di etnie diverse, di costumi stranieri, e anche di strade vere eroicamente percorse. Lo spettacolo, che abbiamo visto essere per gli attori l'occasione per un riscatto per via di simulacri, una specie di emancipazione *in effigie*, per gli spettatori si presenta dunque come l'occasione per carpire furtivamente, approfittando della metafora di turno, qualche notizia 'vera' sugli stranieri di un altro mondo.

Come sempre in teatro non c'è mai una verità che possa dirsi definitiva. I punti di vista degli attori e degli spettatori sono altrettanto veri. Gli uni alla ricerca di prove concrete della propria riabilitazione attraverso il riscatto della metafora scenica (i corsari e i mercanti si trasformeranno con il tempo in eroi, martiri, *raison-neurs*, nobiluomini, cavalieri brillanti, filosofi, senatori, guerriglieri e, di nuovo, martiri) e gli altri a fare il contrario, a rintracciare, rapito dentro i fossili della scena, un Arlecchino (o un Lelio, una Florinda, un Frittellino) che conservi i segni di un destino diverso e di lontananze remote. È lo scambio, o meglio, il malinteso, da cui nasce lo spettacolo moderno.

¹ Mi limito qui a rinviare, per abbreviare l'argomentazione, alle considerazioni generali contenute nella mia *Introduzione a Commedie dell'Arte*, a cura di S. F., Mursia, Milano 1985-86, vol. I (ma si veda anche la *Nota bibliografica*, pp. 45-60). Occorre segnalare che i comici a cui qui mi riferisco sono i celebri Francesco e Isabella Andreini, sposi nel 1575, genitori del primogenito e futuro comico Giovan Battista nel 1576, e nel 1580, rispettivamente, poco oltre i trenta e i venti anni.

² Fino a qualche tempo fa gli storici dell'economia e della politica avevano situato intorno al 1620-30 l'inizio della grande depressione che sarebbe durata circa un secolo. Mi riferisco a studi che hanno tentato un inquadramento europeo della crisi: *Crisi in Europa 1560-1660*, a cura di Tr. Aston, con introduzione di Ch. Hill, Giannini, Napoli 1968. Cfr. anche *Storia economica Cambridge*, vol. IV: *L'espansione economica dell'Europa centrale nel Cinque e Seicento*, a cura di E. E. Rich e C. H. Wilson, Einaudi, Torino 1975 (ed. inglese Cambridge University Press, Cambridge 1967); H. Trevor-Roper,

La crisi generale del secolo XVII, in Id., *Protestantesimo e trasformazione sociale*, Laterza, Roma-Bari 1975. Per l'Italia si vedano C. M. Cipolla, *Il declino economico dell'Italia*, in *Storia dell'economia italiana*, a cura di C. M. Cipolla, Edizioni scientifiche Einaudi di P. Boringhieri, Torino 1959, vol. I; R. Romano, *Tra XVI e XVII secolo. Una crisi economica: 1619-1622*, in «Rivista storica italiana», LXXIV (1962), ora in Id., *L'Europa tra due crisi. XVI e XVII secolo*, Einaudi, Torino 1980; G. Quazza, *La decadenza italiana nella storia europea. Saggi sul Sei-Settecento*, Einaudi, Torino 1971. Da qualche tempo l'idea di una crisi generalizzata ed estesa a tutto il secolo è stata messa in discussione. Ma sul decennio in questione non mi pare che siano state avanzate obiezioni rilevanti. Ultimamente si veda R. Romano, *Opposte congiunture. La crisi del Seicento in Europa e in America*, Marsilio, Venezia 1992.

- ³ Mi riferisco naturalmente ai fondamentali studi raccolti in L. Zorzi, *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana*, Einaudi, Torino 1977, e al postumo *Carpaccio e la rappresentazione di Sant'Orsola. Ricerche sulla visualità dello spettacolo nel Quattrocento*, Einaudi, Torino 1988, dove in particolare affiora a più riprese lo sdoppiamento degli spettatori in attori (e viceversa) come tema ricorrente dello spettacolo cortese.
- ⁴ Attraverso il pretesto dei telari di Sant'Orsola, Zorzi rammenta in più luoghi del suo studio su Carpaccio spettacoli che aspirano a mettere in scena notizie, informazioni, messaggeri da mondi lontani. Si tratta di messinscene che contemplano la compresenza, l'esposizione e il confronto di rappresentanti di diverse *nationes*, tutti vestiti secondo i rispettivi costumi. Gli spettacoli basati sui ricevimenti e le orazioni diplomatiche, intervallati da figure coreografiche, potevano essere di impianto principalmente dilettantesco, con inserti minoritari di *performances* professionali, come quello che Zorzi battezza *Rappresentazione di Re Pancrazio* (1513) e di cui ci ha lasciato testimonianza il Sanuto: un *défilé* di delegati vestiti alla vicentina, alla tedesca, alla musulmana, alla francese, alla spagnola, alla pigmea, alla veneziana, che scandivano i ritmi di un'azione fatta di musiche, balli, improvvisazioni (cfr. M. Sanuto, *I Diarii*, a cura di R. Fulin, F. Stefani, N. Barozzi, G. Berchet, M. Allegri, Visentini, Venezia 1879-1903, vol. XVI, coll. 206-7). Analogo trattenimento di simulate ambascierie (spagnole, polacche, ungheresi, turche, tedesche e francesi) era stato allestito per gli sposi Gian Galeazzo Sforza e Isabella d'Aragona, in occasione della *Festa del Paradiso* svoltasi alla corte sforzesca nel gennaio 1490. Così i ricchi cortei dei Magi che per antica tradizione trasformavano Firenze in Gerusalemme, simulando una fastosa diplomazia orientale, celebravano la potenza mercantile della città e, nello stesso tempo, esibivano un gusto particolarmente smalzato per lo spettacolo d'invenzione fantastica. Ma c'erano anche varianti più basse dello stesso tema, quasi parodiche, affidate esclusivamente ad attori (o buffoni) professionisti come Zuan Polo che, con i suoi compagni, eseguiva intermezzi «molto belli, de tutte le virtù de soni e canti ch'è possibil haver, vestiti in vari habiti da mori, da tedeschi, da griegi, da hongari, da pelegrini et altri assà habiti, senza però volti [maschera]» (*ibid.*, vol. XXXVII, coll. 559-60). Nella storia degli allestimenti umanistici e dilettanteschi di questo genere, documentati soprattutto a partire dal Quattrocento, i ruoli degli stranieri erano rappresentati dai giovani esponenti del patriziato cittadino che (forse con l'aiuto di professionisti) avevano il compito di organizzare gli spettacoli. In questi i cittadini si sdoppiavano in attori e spettatori (anche nella *Rappresentazione di Sant'Orsola* letta e analizzata da Zorzi) per prolungare oltre il tempo dell'evento reale, oppure per costruire artificiosamente il piacere e l'emozione di un'epifania straniera, con tutto il seguito di sfarzo, ostentazione, meraviglia che era solitamente insito in avvenimenti di quel genere. Ogni residua emozione performativa collegata ai più antichi riti di passaggio, e in definitiva, ogni residua forza drammatica era quindi destinata ad attenuarsi. In scena (nel luogo che avrebbe dovuto demarcare il limite del viaggio e dell'epifania e che invece circoscriveva uno spazio conosciuto e tutto misurabile) i rappresentanti della comunità assumevano le vesti e le maschere dei personaggi «estranei» per essere poi, alla fine, riconosciuti come propri simili dai loro complici spettatori. È un procedimento di autocontemplazione della comunità cittadina, un gesto di autocelebrazione pedagogica e ideologica, sperimentata nei piccoli gruppi dell'aristocrazia e destinata poi a diventare il prototipo dello spettacolo encomiastico dello splendente teatro di corte.

- ⁵ *Ibid.*
- ⁶ Sul valore genetico del contrasto di servo e padrone si veda il saggio di M. Apollonio, *Il duetto di Magnifico e Zanni alle origini dell'Arte*, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, a cura di M. T. Muraro, Olschki, Firenze 1971, pp. 193-220; ma dello stesso si vedano anche le fondamentali *Prelezioni sulla Commedia dell'Arte*, in *Contributi dell'Istituto di Filologia moderna dell'Università Cattolica del S. Cuore*, serie Storia del teatro, Vita e Pensiero, Milano 1968, vol. I, pp. 144-90. Non sarà da trascurare la durata nel tempo di un altro *plot* attorico basato sull'uso estremistico del *décalage*, fantastico più che geografico, che contrapponendo gli attori mascherati e gli abitanti degli inferi nelle composizioni buffonesche, sarebbe poi confluito nel repertorio dei comici professionisti. Ne abbiamo tracce, se non vogliamo risalire più indietro nel tempo, nel poemetto *Novelle dell'altro mondo. Poema buffonesco del 1513*, attribuito al buffone Zuan Polo (cfr. l'edizione a cura di V. Rossi, Zanichelli, Bologna 1929), ma pure in notizie relative ad altri attori veneziani come Domenico e Stefano Taiacalze, oltre che in testi dello stesso Ruzante (si veda L. Zorzi, *Note alla «Betia»*, in Ruzante, *Teatro*, a cura di L. Z., Einaudi, Torino 1967, p. 1358, nota 340). Qui la scena è sulla soglia di Dite e l'attore funge da intermediario fra la terra e il mondo dei morti, tra i vivi e i diavoli. Il tasso di estraneità degli spettatori nei confronti della scena è al massimo grado, il trasalimento il più intenso possibile, il viaggio presupposto oltre la scena il più vertiginoso. E rimanda in maniera quasi esemplare a un ricorrente e documentato rito di passaggio carnevalesco e, nello stesso tempo, a un luogo comune del repertorio di molti canovacci e molte commedie «ridicolose»: cfr. almeno B. Rossi, *Fiammella*, L'Angelier, Paris 1584 e G. Briccio, *La tartarea*, Discepolo, Viterbo 1614.
- ⁷ Un concetto analogo di 'meraviglia', generata dall'incrociarsi di due rappresentazioni (quella del visitatore e quella del 'visitato') è esposto in un libro che ho potuto leggere solo alla fine di questo mio lavoro: S. Greenblatt, *Marvellous Possessions. The Wonder of the New World*, Clarendon Press, Oxford 1991; ma dello stesso si veda anche *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Clarendon Press, Oxford 1988.
- ⁸ Un'analisi ben congegnata della strategia mitopoietica dei due capostipiti degli Andreini si può leggere in F. Taviani, *Bella d'Asia. Torquato Tasso, gli attori e l'immortalità*, in «Paragone. Letteratura», n. 408-410 (1984), pp. 3-76.
- ⁹ Anche qui, per abbreviare la dimostrazione, sono costretto a rimandare a due miei scritti: *Da Ruzante a Andreini*, in «Quaderni di Teatro», n. 27 (1985), numero dedicato a *Ludovico Zorzi e la «nuova storia» del teatro*, a cura di S. Mamone, pp. 22-27; *Drammaturgia e ruoli teatrali*, in «Il Castello di Elsinore», n. 3 (1988), pp. 37-44.
- ¹⁰ Questo lavoro era cominciato nel corso della preparazione di un convegno sul teatro del Cinquecento svoltosi a Prato nell'aprile del 1982 (cfr. L. Zorzi, G. Innamorati, S. Ferrone, *Il teatro del Cinquecento. I luoghi, i testi e gli attori*, a cura di S. Ferrone, Sansoni, Firenze 1982). Da allora mi è capitato varie volte di fissare le tappe della ricerca in scritti d'occasione. Appunti che ho ripreso e riscritto più volte. L'unico di quei saggi che ha conservato abbastanza integri i connotati d'origine è l'*Arlecchino rapito* che qui è diventato, mantenendo il titolo primitivo, il capitolo quinto. Era stato pubblicato negli *Studi di filologia e critica offerti dagli allievi a Lanfranco Caretti*, Salerno ed., Roma 1985, tomo I, pp. 319-53.
- ¹¹ Cfr. *Comici dell'Arte. Corrispondenze* (G. B. Andreini, N. Barbieri, P. M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala), edizione diretta da S. Ferrone, a cura di C. Burattelli, D. Landolfi, A. Zinanni, Le Lettere (collana «Storia dello Spettacolo. Fonti»), Firenze 1993, 2 voll. (d'ora in poi *Corrispondenze*).
- ¹² Cfr. N. Barbieri, *La supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici*, a cura di F. Taviani, Il Polifilo, Milano 1971, pp. 32-33.