



Arti dello Spettacolo / Performing Arts

Miscellanea di studi interdisciplinari

Arti dello Spettacolo / Performing Arts

Direttore di collana

Donatella Gavrilovich
Università di Roma Tor Vergata

Comitato scientifico

Marie-Christine Autant-Mathieu
Directrice de Recherches CNRS, Paris (Francia)

Paola Bertolone
Università di Siena

Maria Ida Biggi
Università di Venezia "Ca' Foscari"
*Direttrice del "Centro studi per la ricerca
documentale sul teatro e il melodramma"*
Fondazione Giorgio Cini, Venezia

Enrica Dal Zio
"Michael Chekhov Association MICHA", New York (USA)

Erica Faccioli
Accademia di Belle Arti di Bologna

Gabriella Elina Imposti
Università di Bologna

Ol'ga Kupcova
*Direttrice delle Ricerche del Dipartimento di Teatro,
Istituto di Storia dell'Arte, Mosca (Russia)*

Roger Salas
Critico di danza e giornalista, Madrid (Spagna)

Donato Santeramo
*Head Languages, Literatures and Cultures,
Queen's University, Kingston (Canada)*

Questo volume di studi in onore di Edo Bellingeri è un' edizione speciale. I testi non sono stati sottoposti al consueto sistema di valutazione basato sulla revisione paritario, imparziale e anonimo (peer-review).

Miti antichi e moderni

A cura di
Donatella Gavrilovich
Carmelo Occhipinti
Donatella Orecchia
Pamela Parenti

UniversItalia

*Il presente volume è stata pubblicato con il contributo del
Dipartimento di Scienze storiche, filosofico-sociali,
dei beni culturali e del territorio.*

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA

Copyright 2013 - UniversItalia - Roma

ISBN 978-88-6507-556-2

A norma della legge sul diritto d'autore e del codice civile è vietata la riproduzione di questo libro o di parte di esso con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, per mezzo di fotocopie, microfilm, registratori o altro. Le fotocopie per uso personale del lettore possono tuttavia essere effettuate, ma solo nei limiti del 15% del volume e dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art.68, commi 4 e 5 della legge 22 aprile 1941 n. 633. Ogni riproduzione per finalità diverse da quelle per uso personale deve essere autorizzata specificatamente dagli autori o dall'editore.

In copertina: *Foto di scena*. A. Fedotov e K. Stanislavskij nel ruolo di Leporello e di Don Giovanni nella tragedia *Il convitato di pietra* di A. Puškin. 1889.

Associazione d'arte e letteratura, Mosca.

Scrivere la Commedia dell'Arte. Testi, pretesti e contesti

Florinda Nardi

Nella sua dedica a *L'Inavertito*, per l'edizione del 1630, Nicolò Barbieri così scriveva «alla Serenissima Madama Cristiana di Francia, principessa di Piemonte»:

Tra quei pochi soggetti di Comedie che sono usciti dal mio debil ingegno, Madama Serenissima, *L'Inavertito* è quello ch'ha avuto sorte d'esser stato gradito più degli altri, e d'esser accettato da tutti i Comici, ove che ognuno ne ha copia e tutti lo rappresentano. Ben è vero che nella diversità degl'umori v'è chi, per adornarlo, l'ha tirato a forma tale, ch'io che gli son padre quasi non lo conosceva per mio. Ingelosito perciò del mio frutto, per mostrarlo al mondo quale lo generai, ho preso questa fatica di spiegarlo [...] e ho cercato di imitare tutti quei valentuomini che mi hanno accreditato il soggetto¹.

Per sua stessa ammissione, la motivazione che spinge il comico alla scrittura è da individuarsi nella paterna gelosia per un'opera ormai divenuta patrimonio collettivo delle maggiori compagnie che solcavano ogni tipo di palcoscenico europeo. La necessità di trasformare, attraverso la scrittura, la commedia nata come "improvvisa" in "premeditata" non implica, però, la rinuncia a quanto di più proprio era alla Commedia dell'Arte, ovvero la creazione di opere – se si concedono gli aggettivi – aperte e collettive, frutto di una continua e vivace contaminazione di generi, di culture, di arti e persino di autorialità.

Troppo a lungo – a causa di una cattiva semplificazione del fenomeno poi divenuta una vulgata fin troppo diffusa – si è ragionato di Commedia dell'Arte come di una forma di teatro pressoché a rischio di oblio perché principalmente basata sulle *performances* degli attori, sulla cosiddetta recitazione all'improvviso, pura fenomenologia delle scene e dunque priva di documenti che potessero "tradirla", nel senso più propriamente filologico del termine, ossia, di tramandarla. Peggio ancora, proprio perché fortemente legata alla materialità del teatro, alle "bravure" dei suoi professionisti, si è talvolta ridotta la definizione di improvvisa-

¹ N. Barbieri, *L'Inavertito*, a cura di G. Baldissonne, con un saggio di Ingrid Scanzio, Edizioni Interlinea, Novara, 2002, pp. 41-42.

zione a mera estemporaneità dell'agire teatrale. Si sa, al contrario, che a quanto si dà nome di Improvvisa altro non è che un artificio, meglio ancora, un'Arte, capace di creare un vero e proprio *textum* intrecciando scenari come trama e generici come ordito. L'arte della concertazione sulla scena, quella sì improvvisata, si alimentava, però, della professionalità di chi nel proprio bagaglio culturale, nel proprio repertorio di mestierante, aveva mandato a memoria centinaia di testi per poi essere capace di 'agirli' nello spazio teatrale, in un continuo e affiatato dialogo tra parti, secondo quel delicato equilibrio giostrato dal capocomico e dai suoi attori.

Le scritture, dunque, proprie della Commedia dell'Arte – i testi di un teatro senza testo – sono da rintracciarsi proprio nelle raccolte di scenari, canovacci, generici e dialoghi che sono arrivati fino a noi. Ciononostante, se non ci fossero state testimonianze, cronache, ma anche denunce e critiche agli spettacoli messi in scena in occasioni e su palcoscenici tanto variegati, il lettore moderno non riuscirebbe a raffigurarsi a partire da quei testi una "rappresentazione mentale" – a dirla con Aristotele – minimamente vicina a quanto realmente vissuto dal pubblico per il quale erano messi in scena.

Le 'riduzioni' in scrittura e la consegna alle stampe della sua commedia da parte di Barbieri, come di tanti suoi "illustri" colleghi, piuttosto che rinnegare la natura dell'arte alla quale appartengono ne difendono e tramandano essenza e qualità. D'altronde, dedica e prologo all'*Inavertito*, così come si manifestano nell'edizione del 1630, sono solo l'espressione ultima e forse più consapevole (anche perché segue – almeno nella scrittura – la stesura del suo più ampio trattato teorico sul riso e sul comico, *La Supplica*) di una lunga serie di prologhi di tipo terenziano che vengono composti in difesa della professione comica².

² In realtà anche quando i comici scelgono, ed è raro, la forma del prologo plautino, argomentativo, non mancano di difendere il proprio operato, chiara testimonianza ne è il prologo a *La Flaminia Schiava* di Pier Maria Cecchini che ripristina, anche nelle stampe, l'uso dell'argomento e si avvale al massimo di un avviso ai "curiosi lettori" dove osservazioni sulla lingua toscana o la difesa del proprio uso dell'ortografia prendono di sicuro il sopravvento su quell'affermazione della moralità della commedia che è invece possibile trovare nei prologhi dei suoi colleghi. Non si può negare, infatti, che dietro la dichiarazione di falsa modestia, usata in difesa della lingua e dello stile adottati ne *La Flaminia schiava*, si nasconda una più ampia difesa dalle accuse scagliate contro la Commedia dell'Arte: «Ma dicano quanto lor pare, e siano in quanto numero si vogliano, ch'io son sicuro, che non saranno mai tanti, che gli errori non siano d'avantaggio. E serva loro per aviso, che quando loro medesimi scrivessero, e stampassero, pure avrebbero chi riprendendoli si opporrebbe a quante composizioni potessero mai fare. Di una sola cosa mi godo, e con questa mi par di poter coprire ogni difetto, che per mancamento di sapere, o discordia di parere io potessi aver fatto; ed è ch'io so di portar in scena materia, che non offende Dio, né il prossimo, con parole che non contrastano punto ai buoni costumi, e che di esse possono essere, senza scrupolo, e spettatori, e lettori anche i più osservanti della vita civile, e modesta [...].», P.M. Cecchini, *La Flaminia schiava*, 1610, in I-

Solo per citare i comici più riconosciuti – e sempre seguendo un ordine cronologico di pubblicazione, ma ricordando una più ampia diffusione delle rappresentazioni – si devono menzionare almeno l'edizione a stampa del *Prologo in Dialogo fra Momo e la Verità* di Giovan Battista Andreini, nel 1612, in cui l'autore manifesta la sua convinzione di professare un'arte "lecitissima", una "virtuosa professione" e di farlo addirittura nel rispetto di tutte le sacre leggi, ma soprattutto si fa portavoce dei «comici de' moderni tempi» che, proprio in quanto tali, non dovrebbero essere paragonati a quelli che tanto biasimava San Grisostomo e tanto meno il loro operato dovrebbe essere considerato bisognoso di riforma o di censura³.

La stessa dinamica si può seguire nel più complesso prologo de *Il Finto Marioto* di Flaminio Scala, del 1619, giocato sulla finzione di un dialogo tra un Forestiero, che arriva per caso sul luogo in cui si sta allestendo una commedia, e un Comico che su quel palcoscenico incontra. Il disprezzo mostrato dal Forestiero per quelle "Zannate" che non possono certo definirsi commedie scatena, ovviamente, il Comico in difesa della propria arte.

Come nel *Dialogo tra Momo e la Verità* o il prologo di Beltrame, anche la discussione tra il Comico e il Forestiero diviene l'occasione per una sistematica trattazione dei punti cruciali della polemica pro e contro la commedia; ed anche in questo caso la motivazione che muove alla scrittura contiene l'elemento di prova che l'improvvisazione sia una scelta del teatro "de' tempi moderni" e non la conseguenza di una incapacità di scrittura "per esteso".

Una interessante novità, infatti, nel prologo dello Scala, si trova nella definizione del termine "all'improvviso" e del riferimento alla pratica comica del "man-

dem, *Le Commedie. Un commediante e il suo mestiere*, testo, introduzione e note a cura di C. Molinari, Bovolenta, Ferrara, 1983, pp. 56-57.

³ Anticipando quanto poi dirà nelle opere più dichiaratamente teoriche, qui già nasce la sfida a tanti moralisti cristiani che continuavano a criticare, disprezzare e deridere le nuove commedie; sfida che accompagnerà il comico Fedele lungo tutta la sua itinerante vita e dalla quale, di opera in opera, riuscirà sempre vincitore: «Benché sia superfluo che i comici de' moderni tempi s'affatichino in dimostrare la nobiltà e concessione di quest'arte comica, tratta dall'onesto e virtuoso loro operare, nondimeno per far chiaro a quelli che vessati sono da' malevoli che lecitissima e di profitto è questa virtuosa professione, mosso mi sono per ora a stampare questo Prologo in Dialogo ed altre più gravi ragioni. Benché bastare dovrebbe che la comedia di ch'io parlo è moderna, nel cui tempo tutte le cose sono modernate in guisa che d'altra riforma nel bel culto cristiano non v'è bisogno. Non più, non più s'ascoltano in queste nostre commedie le detrazioni del prossimo, le derisioni de' fatti cristiani, gl'incanti e quegli atti così sfacciati, onde quasi gloriose d'infamia le scene prime si gloriavano; non più dalle città discacciate sono, ma da quelle e da quelle di santa Chiesa chiamate; non più i Sacri Canonici negano a' comici le confessioni e comunioni», G.B. Andreini, *Prologo in Dialogo tra Momo e la Verità*, in *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, a cura di F. Marotti e G. Romei, Bulzoni, Roma, 1991, pp. 473-488, p. 473.

dare a memoria”. Entrambi i luoghi rinviano, infatti, a un modo di recitare le commedie per diverse ragioni ampiamente criticato. Secondo i detrattori della tecnica all'improvviso la ripetitività delle azioni portava con sé due difetti imperdonabili, il primo legato alla necessità di introdurre la meraviglia, la sorpresa per suscitare il riso – si ricordino le teorie di Vincenzo Maggi o di Giovan Battista Giraldi Cinzio⁴; il secondo legato alla cattiva scrittura delle commedie che non avevano più bisogno di un “bel disteso”, ma potevano affidarsi a scenari e canovacci.

Anche la pubblicazione delle raccolte di materiale scenico ha, in questa direzione, una significativa valenza. Nel 1623, ad esempio, Domenico Bruni fa stampare, a Parigi, una prima raccolta di prologhi intitolata *Fatiche Comiche*. Una seconda, e più cospicua, non è mai arrivata alle stampe, ma è conservata nella Biblioteca Braidense di Milano, seguendo il medesimo destino di un'altra raccolta, questa volta di *Dialoghi scenici*, che si possono leggere manoscritti nella Biblioteca del Burcardo di Roma. Tutte e tre queste raccolte rispondono a un'unica esigenza di organizzazione sistematica del materiale scenico, sentita ormai da tutti i comici dell'epoca come necessaria a garantire una migliore qualità, e soprattutto facilità, del lavoro di attori.

Del resto sono questi stessi comici, che rivendicano con la pratica delle scene la dignità e la qualità della propria professione, a dare alle stampe un numero considerevole di opere, veri e propri trattati in difesa della commedia e del proprio operato, sancendo con i fatti sul palcoscenico – e lasciandone memoria con la loro scrittura – la vera natura della Commedia dell'Arte, legittimando così la professione dell'attore e la nascita del teatro moderno.

⁴ Si deve infatti ricordare che le riflessioni dei comici dell'arte si innestano, da un punto di vista teorico e con la prospettiva della rivendicazione della pratica, in un contesto più ampio di riflessione sul riso che aveva visto una grande fioritura di letteratura specializzata lungo tutto il Cinquecento, basterà ricordare il *De Ridiculis* di Vincenzo Maggi, 1550 ca., inserito quale *excursus* sul riso nelle *Explanationes* alla Poetica di Aristotele (*Vincentii Madii Brixiani et Bartholomaei Lombardi Veronensis in Aristotelis librum De Poetica communes explanationes: Madii vero in eundem librum propriae annotationes. Eiusdem de Ridiculis, et in Horatii librum de arte Poetica interpretatio. In fronte preaeterea operis apposita est Lombardi in Aristotelis Poeticam praefatio*, Venetiis, in officina Erasmiana Vincentii Valgrisii, MDL, in *Poetiken des Cinquecento*, Fink, München, 1969; cfr. anche V. Maggi, *De ridiculis*, ca. 1550, in *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, a cura di B. Weinberg, vol II, Laterza, Bari, 1970, pp. 91-125), oppure i *Discorsi* del Giraldi Cinzio (G.B. Giraldi Cinzio, *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie*, 1543 e *Discorso sovra il comporre le satire atte alla scena*, 1548, in *Idem, Scritti critici*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Marzorati, Milano 1973); o le considerazioni riservate all'argomento nelle relative esposizioni della *Poetica* di Aristotele da parte di Ludovico Castelvetro e Alessandro Piccolomini (L. Castelvetro, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta*, Gaspar Stainhofer, Vienna, 1570; ripr. anast. a cura di W. Fink, Monaco, 1967; A. Piccolomini, *Annotazioni nel libro della Poetica d'Aristotele, con la traduzione del medesimo libro in lingua volgare*, in Vinegia, presso Giovanni Guarico & Compagni, 1575).

Ma è proprio a chi tanto osteggiava, condannava e criticava questa nuova forma di comunicazione teatrale che si deve tanta proficuità di scrittura. Sono gli attacchi della Chiesa, soprattutto in epoca di Controriforma, che denunciano l'immoralità dei comici come uomini (e soprattutto donne) prima ancora del loro operare teatrale e gli attacchi di molti letterati che denunciano l'illetterarietà delle loro opere a spingere i maggiori esponenti della nuova arte capace, nonostante tutto, di dominare le scene (piazze, corti, teatri che fossero) a scrivere.

Un fiume di opere scorre dall'ultimo trentennio del Cinquecento alla fine del Seicento e segna, meglio ancora, testimonia nelle parole come negli atteggiamenti degli autori, la grande affermazione di sé operata dalla Commedia dell'Arte.

Basterà anche in questo caso citare i principali protagonisti per avere la misura di questo flusso inarrestabile di scrittura: dall'*Orazione di Adriano Valerini Veronese, in morte della Divina Signora Vincenza Armani, Comica Eccellentissima*, del 1570,⁵ al *Discorso sopra l'arte comica con il modo di ben recitare*, del 1608 ca.;⁶ dalle già citate *Fatiche comiche di Domenico Bruni detto Fulvio, Comico di Madama Serenissima Principessa di Piemonte*, 1623⁷, alle numerose opere di Giovan Battista Andreini, figlio d'arte dei forse ancor più noti Isabella e Francesco Andreini, di cui probabilmente *La Ferza*, del 1625, rappresenta il risultato più interessante⁸.

Ma, ancora, esattamente *La Supplica* di Nicolò Barbieri marca la maturità che si può leggere nella consapevolezza della propria modernità raggiunta dai comici e che si evince fin dalla dichiarazione di intenti (e atteggiamenti) dell'avviso al lettore, la difesa del Barbieri, infatti, non giustifica, non difende soltanto, non supplica (contrariamente al suo titolo), ma si erge al grido di «chi non sente l'offese è morto»⁹.

⁵ A. Valerini, *Orazione di Adriano Valerini Veronese, in morte della Divina Signora Vincenza Armani, Comica Eccellentissima*, 1570, in *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, a cura di F. Marotti e G. Romei, cit., pp. 31-41, p. 34.

⁶ P.M. Cecchini, *Discorso sopra l'arte comica con il modo di ben recitare*, 1608 ca., ed. moderna in *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, a cura di F. Marotti e G. Romei, cit., pp. 67-76, pp. 67-68.

⁷ D. Bruni, *Fatiche comiche di Domenico Bruni detto Fulvio, Comico di Madama Serenissima Principessa di Piemonte*, 1623, in *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, a cura di F. Marotti e G. Romei, cit., pp. 344-433.

⁸ G.B. Andreini, *La Ferza. Ragionamento Secondo. Contra l'Accuse date alla commedia e a' professionisti di lei*, 1625, ed. moderna in *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, a cura di F. Marotti e G. Romei, cit., pp. 489-534, p. 492. Ma si vedano anche *Trattato sopra l'arte comica* (1604), *Teatro celeste* (1624), *Specchio della Comedia* (1625).

⁹ N. Barbieri, *La Supplica ricorretta et ampliata. Discorso familiare di Niccolò Barbieri detto Beltrame, diretta a quelli che scrivendo o parlando trattano de' comici trascurando i meriti delle azioni virtuose. Lettura per que' galantuomini che non sono in tutto critici né affatto balordi*, Bologna, Monti, 1636, in *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, a cura di F. Marotti e G. Romei, cit., pp. 575-690, p. 576.

La legittimazione della professione dell'attore e il riconoscimento della nuova forma di teatro seguono, in maniera naturale seppur con un percorso complesso e articolato, la raggiunta consapevolezza di quanti hanno contribuito alla loro nascita e al loro sviluppo. Significativo, del resto, solo per limitare la panoramica alla semplice analisi dei titoli delle opere prodotte, è vedere come, nel 1699, l'opera scritta da Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso*¹⁰, segni il compiersi di un lungo percorso di affermazione della propria dignità quasi prendendo le mosse dal titolo di un'opera analoga che la precede di un secolo esatto ovvero *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le Favole Sceniche*¹¹, e che fotografa, intuibilmente, il teatro di un altro secolo.

Un secolo di argomentazioni in difesa della commedia nuova, un secolo di testi tramandati condivisi scritti collegialmente hanno permesso che alla parola Poesia si sostituisse quella di Arte, ma soprattutto che la commedia all'improvviso assumesse pari dignità della scrittura premeditata, il bel disteso. Ciò è stato possibile anche grazie alla metodologia di scrittura teatrale che è stata mutuata dal modo di fare teatro al modo di fare teoria del teatro, ovvero condividendo un medesimo bagaglio, piegando l'autorialità al servizio della scena fin quasi a far scomparire la figura dell'autore a vantaggio di quella dell'attore.

Tale e tanto era condivisa questa condizione che le argomentazioni, gli esempi, le testimonianze portate a sostegno delle proprie ragioni attingono – allo stesso modo di quanto accadeva per il materiale e le “robbe” di scena – al medesimo patrimonio collettivo, seppur coniugato con i tempi, i modi e le esigenze del singolo autore.

Esemplificativa in questo senso è la storia di difficile ricostruzione di un testo di ancor più difficile attribuzione. Si tratta del *Trattato sopra l'arte comica cavato dall'opere di S. Tomaso e da altri santi*, il testo fu pubblicato la prima volta ad opera di Pier Maria Cecchini nel 1601 nei *Brevi discorsi intorno alle comedie*¹², poi

¹⁰ A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso*, Napoli, 1699, a cura di A.G. Bragaglia, Firenze, 1961.

¹¹ A. Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le Favole Sceniche. Discorso di Angelo Ingegneri al Serenissimo Signore, il Signor Don Cesare d'Este, Duca di Modena, e di Reggio, & c.*, in Ferrara, Per Vittorio Baldini Stampatore Camerale, 1598, ed. moderna in F. Marotti, *Lo Spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo, Teoria e tecnica*, Feltrinelli, Milano, 1974.

¹² P.M. Cecchini, *Brevi discorsi intorno alle Comedie, Commedianti & Spettatori di Pier Maria Cecchini Comico Acceso di S. M. Cesarea. Dove si comprende quali rappresentazioni si possono ascoltare, & permettere* (1614), Roncagliolo, Napoli, 1616, in *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, a cura di F. Marotti e G. Romei, cit, pp. 537-550.

messo in appendice da Giovan Battista Andreini nel 1604 a *La Saggia Egiziana*¹³, in forma anonima riappare nel 1611 stampato a Viterbo per G. Discepoli e infine nella versione pubblicata a Genova da Pavoni nel 1627 viene fissato in appendice alla *Supplica* dal Barbieri che ne rivendica la paternità nel prologo *A' benigni lettori* dell'edizione del 1634. Come nel caso della commedia da cui si è partiti, Barbieri vuole fissare con la scrittura una forma, e fors'anche l'autorialità, ma pur con tutta la benignità dei lettori in questo caso gli studiosi non concordano sulla sua auto-attribuzione¹⁴.

È molto più probabile che si debba concordare con l'ipotesi di Siro Ferrone – ricordata da Baldissonne – secondo il quale tutte queste varianti possano derivare «da una sorta di *vademecum* teatrale redatto in origine dall'Andreini padre, che si sarebbe trasmesso in una sorta di doppio canale: uno più interno, quasi segreto, di compagnia in compagnia, fino all'edizione del Cecchini, che passa poi all'edizione a stampa»¹⁵.

Quale sia stata la reale origine di questo testo, quale il suo autore o il suo cammino, rimane tra i più grandi e affascinanti misteri della Commedia dell'Arte, quello che più conta in realtà è che anche la trattatistica prodotta segue il destino delle sue rappresentazioni, perché in fondo il nuovo teatro aveva ormai definito

¹³ G.B. Andreini, *La Saggia Egiziana. Dialogo spettante alla lode dell'arte scenica. Con un trattato sopra la stessa arte, cavato da San Tomaso, & altri santi*, Firenze, Timan, 1604, in *Attore. Alle origini di un mestiere*, a cura di L. Falavolti, Edizioni lavoro, Roma, 1988, pp. 41-44.

¹⁴ Cfr. G. Baldissonne, *Da Barbieri a Goldoni: la mappa europea di un palinsesto*, in Nicolò Barbieri, *L'inavertito*, cit., pp. 7-37. Si veda anche l'edizione del *Trattato* ristampato a cura di Laura Falavolti e la relativa nota al testo: «Il *Trattato* venne pubblicato da Andreini come allegato al testo principale di sua composizione *La Saggia Egiziana. Dialogo spettante la lode dell'arte scenica di Gio. Battista Andreini Fiorentino, Comico Fedele*, insieme con il poemetto *La divina visione, in soggetto del beato Carlo Borromeo*. È preceduto dal testo latino cui fa riferimento, *D. Thomas in 2.2 questione 168. Articolo 3. in responsione 3. loquens de Histrionibus sic dicit*, presente anche nell'opera di Pier Maria Cecchini, *Brevi discorsi intorno alle comedie* e nella *Supplica* di Nicolò Barbieri, il quale curiosamente riporta anche il testo di commento identico a questo dell'Andreini, attribuendoselo. Identico trattato è stato edito anche in Viterbo nel 1611 per G. Discepoli, come autore anonimo. Un elemento chiarificatore circa la paternità del documento, che continuò a circolare e soprattutto ad essere citato sia nell'epoca sia poi nelle bibliografie dei vari comici autori, ci sembra possa essere la presentazione dell'Andreini: “[...] composto molti anni sono da un teologo de gli Andreini, mio zio, dopo la morte del quale, essendomi capitato nelle mani detto trattato, per esser cosa egregia e santa, lo inserii con questo mio dialogo, a guisa di quello accorto agricoltore, che rende feconda quella pianta che già era sterile, col mezzo di così fatto innesto”», in *Attore. Alle origini di un mestiere*, a cura di L. Falavolti, cit., p. 42.

¹⁵ G. Baldissonne, *Da Barbieri a Goldoni: la mappa europea di un palinsesto*, cit., p. 9. Cfr. anche S. Ferrone, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'arte in europa tra Cinque e Seicento*, Einaudi, Torino, 1993.

un metodo: una scrittura per il teatro e nel teatro, dove il protagonista era lo spettacolo grazie all'attore e persino a discapito dell'autore.

La grande modernità della Commedia dell'Arte, infondo, si rivela proprio nella condivisione dei testi come delle esperienze, nella loro continua rielaborazione e riscrittura capace di disseminare i testi (e farli nuovamente germogliare) per poi legittimare come comuni (o confusi fino a non rintracciarne l'autorialità) i risultati ottenuti. Esempari sono di nuovo le parole di Barbieri proprio nel testo da cui si è partiti perché *L'inavertito* è stato scritto, a detta del suo stesso autore, tenendo conto delle modifiche apportate da tutti quei valentuomini che «mi hanno accreditato il soggetto»¹⁶.

Allo stesso modo l'originalità propria alla rappresentazione teatrale, che per sua natura non è mai uguale a se stessa per il suo manifestarsi *hic et nunc*, diventa il segno di una forma di teatro che della "concertazione improvvisa" fa la sua forza.

Di qui una lezione che ha segnato il passaggio al teatro moderno e che per fortuna anche il teatro contemporaneo non dimentica. La "lezione degli scenari", non soltanto intesa in senso filologico e quindi il ritorno ai testi della Commedia dell'Arte, ma anche come comprensione dello strumento che questi costituivano e del modo in cui venivano utilizzati per arrivare al risultato ultimo della messa in scena. Lezione che è stata messa a frutto, ad apertura del terzo millennio, da Maurizio Scaparro per la realizzazione del *Don Giovanni raccontato e cantato dai Comici dell'Arte* con un adattamento drammaturgico scritto in collaborazione con Edo Bellingeri e Myriam Tanant.

Nella nota del programma di scena, per la prima tenutasi al Teatro Olimpico di Vicenza nel 2001, Edo Bellingeri scriveva:

Dal Burlador di Tirso de Molina ai testi e canovacci della Commedia dell'Arte, fino al Convitato di pietra di Andrea Perucci, in questo ambito rigorosamente seicentesco, che vede la nascita e la diffusione, in Italia e in Europa, del mito di Don Giovanni, sono da individuare le fonti del testo. Senza trascurare le suggestioni che, alle origini del mito, potevano derivare da un 'corpus' antecedente di racconti e di leggende popolari. Come in una macchina del tempo ci siamo sottoposti all'esperimento di ripercorrere un viaggio nella memoria teatrale, una via perduta nei frammenti di storia che solo alcuni studiosi avevano saputo far riemergere da testi abbandonati e manoscritti dimenticati¹⁷.

¹⁶ N. Barbieri, *L'inavertito*, cit., p. 42.

¹⁷ Cit. in G.A. Cibotto, *Nel "Don Giovanni" di Scaparro lo spirito della modernità*, "Il Gazzettino", 22 settembre 2001, ora in *Don Giovanni raccontato e cantato dai Comici dell'Arte nell'edizione diretta da Maurizio Scaparro*, da "El burlador de Sevilla" ai testi e ai Conovacci dell'Arte, adattamento drammaturgico di Maurizio Scaparro, Edo Bellingeri, Myriam Tanant, *Introduzione e note* di Edo Bellingeri, Ubulibri, Milano, 2002.

Un viaggio nella memoria teatrale attraverso il recupero di documenti dimenticati, una rappresentazione che svela il suo mistero e si palesa solo a chi con studio e fatica ha saputo recuperare la lezione della Commedia dell'Arte, la "lezione degli scenari" appunto, e tra testi da individuare e contesti da ricostruire ha confezionato un pre-testo capace di riportare sulle scene la magia di un teatro cui è valso il titolo di "impresa bellissima, e pericolosa"¹⁸!

¹⁸ L'espressione che spesso si riferisce alle difficili condizioni nelle quali si trovavano a lavorare e vivere i Comici dell'arte, in realtà, come ricorda Roberto Tessari, è un sintagma tratto da Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa, premeditata e all'improvviso*, cit., in riferimento alla difficoltà di realizzare la commedia con le tecniche dell'improvvisazione: «Non conosciuto dagli antichi, ma invenzione de' nostri secoli, è stato il rappresentare all'improvviso le commedie, non avendo io ritrovato che di loro di ciò parola faccia [...]. Bellissima, quanto difficile e pericolosa, è l'impresa [...]», cfr. R. Tessari, *Commedia dell'Arte: la maschera e l'ombra*, Milano, Mursia, 1981, p. 75.

Finito di stampare in proprio
nel mese di settembre 2013
UniversItalia di Onorati s.r.l.
Via di Passolombardo 421, 00133 Roma Tel: 06/2026342
email: editoria@universitaliasrl.it – www.unipass.it