
Maschere senza volto

La metamorfosi del commediante,
sulle orme della narrazione dantesca

Carmelo Alberti

Les Comédiens Italiens n'ont pas toujours joué dans leur Pays la Comédie purement à l'impromptu [...]. Mais dans les Cours de l'Europe, où la Langue Italienne n'est pas familière, & où cependant le jeu des Comédiens Italiens est recherché & applaudi, ils n'ont fait usage que de l'impromptu ordinaire; & c'est par-là qu'ils sont connus dans toute l'Allemagne, & particulièrement en France [RICCOBONI 1738, p. 34].

Il *comédien* Riccoboni, indossando l'abito dello storico del teatro europeo, chiarisce le trappole insite nel confronto fra i diversi sistemi teatrali, deplorando la cattiva conoscenza delle convenzioni sceniche dei singoli paesi. I francesi, per esempio, non si preoccupano di sapere come la cultura italiana abbia prodotto nel Cinquecento una drammaturgia d'alto profilo; s'accontentano d'identificare il teatro italiano con le azioni buffonesche che i comici giunti a Parigi s'affannano a mettere in pratica per necessità o per compiacenza di mestiere. Eppure, la letteratura teatrale italiana può ben dirsi alla pari con quella degli altri ambiti nazionali. Riccoboni conosce bene il valore della commedia cinquecentesca; non solo ha studiato autori quali Machiavelli, Ariosto e Bibiena, ma ha anche tentato, senza riuscirci, d'imporli sulle scene italiane nei primi anni del Settecento, a partire dai teatri di Venezia.

Nelle *Reflexions historiques et critiques* si nota una tendenza a giudicare con distacco le vicende di una teatralità continentale poco consapevole dei legami che di fatto esistono fra le soluzioni locali e di un'effettiva contiguità che si ha fra i vari sviluppi espressivi. Peraltro, non si può negare come le corti europee, da tempo, si scambino intellettuali, scrittori, artisti e uomini di teatro. Le linee culturali dell'età moderna si definiscono nelle grandi capitali, oppure nelle residenze dei sovrani e dei grandi mediatori politici, ma la loro diffusione si attua attraverso un procedimento, che investe molti ambiti sociali. Nel secolo XVII, e ancor più nel XVIII, cresce la necessità di moltiplicare i punti di vista, di

approfondire l'attitudine critica, di narrare le esperienze, di esporre i fatti di cronaca. È un meccanismo che tende a mitizzare fenomeni e avvenimenti quotidiani. Persino sul versante tematico si evidenziano figure e situazioni significative che i linguaggi culturali (romanzi, resoconti proto-giornalistici, memorie, teatro, arti figurative e architettoniche) fissano in tante soluzioni possibili.

Lo stesso Riccoboni, nel definire un'*Histoire du Théâtre Italien* (Riccoboni 1728b), vista dalla parte dell'interprete, segnala le contaminazioni prodotte dalla tradizione teatrale spagnola su quella italiana, alle soglie del Seicento, per effetto della presenza politica della Spagna a Napoli e a Milano. Intanto, le guerre dinastiche che si combattono in ogni contrada d'Europa accentuano un ordine apparente, basato sulla dissimulazione e sulla retorica, entrambe forme intrinseche del gioco teatrale. E la scena si assume il compito, in ogni luogo, di fissare un ambito privilegiato nel quale è possibile verificare in modo diretto la trasformazione del mondo. La modalità del recitare all'improvviso, che a dispetto degli innumerevoli studi mantiene intatto, ancora oggi, il mistero sulla sua pratica interpretativa, diventa lo specchio attendibile dell'instabilità sociale e culturale che investe le regioni europee.

Mentre si diffonde lungo le direttrici continentali, la commedia dell'arte esalta la continuità del proprio mito e, contemporaneamente, tenta di mostrare l'ampiezza della sua metamorfosi. Nei luoghi in cui approda il recitare all'improvviso si adatta alle attese degli spettatori, tiene conto del confronto linguistico e delle convenzioni sceniche. La capacità di penetrare nel sistema delle teatralità nazionali è dimostrata dalle feroci reazioni oppostive delle altre istituzioni teatrali. La duttilità artistica degli italiani mette in crisi, talvolta, le abitudini e i privilegi dei teatrali, perché l'essenza dell'arte rappresentativa dei migliori *comédiens* è basata sulla forza della trasgressione. I comici dell'arte sono in grado di agire in più direzioni: sono autori del proprio testo teatrale, al punto da renderlo unico e irripetibile; ogni rappresentazione si definisce secondo criteri di relazione diretta fra scena e destinatari, fino a determinare di volta in volta la durata e la stessa scansione drammatica. Al di là del proprio confine, poi, i commedianti giungono a spezzare persino la gerarchia delle compagnie.

Il mito della commedia dell'arte permette ai nuovi comici di nascondere lo smarrimento e la trepidazione del viaggio che li conduce, spesso in modo avventuroso, alla ricerca di una ribalta economicamente più vantaggiosa. È un mito che agisce bene sul versante di un consenso alto e raffinato, dell'attenzione da parte degli artisti e degli uomini della politica; s'insinua nel divertimento delle corti, esalta il gioco del travestimento e del gaio mentire, influenza l'immaginario pittorico, intreccia galanteria

e grettezza, amore e sensualità. L'inscindibilità dell'arte all'improvviso dalla musica e dalla mimica accentua l'affermarsi della dimensione melodrammatica del teatro che oscilla fra influssi *ridicolosi*, derivati da una comicità basso volgare, e vocazione letteraria, che accompagna il desiderio dell'illustre comico ad essere accettato nelle accademie.

Nella fase aurea dell'Improvvisa, negli anni che vanno circa dal 1580 al 1630, i suoi artefici più prestigiosi, Francesco e Isabella Andreini, il loro figlio Giovan Battista, Flaminio Scala, Pier Maria Cecchini, Niccolò Barbieri, insieme a Tristano Martinelli e ad altri ancora, continuano a definire un tracciato ideale che si muove tra Venezia e Parigi: da una parte, la città lagunare offre la possibilità di mettere in luce il proprio talento di fronte a spettatori che pagano il loro ingresso nelle «stanze» del teatro, nelle prime sale di spettacolo che si diffondono sempre più nel tessuto civile della Serenissima; dall'altra, invece, i comici ambiscono a esibirsi dinanzi al più potente sovrano del mondo. Venezia è il luogo in cui è possibile affermare una pratica teatrale pubblica; Parigi è la sede della consacrazione per un mestiere ancora incerto e avventuroso.

Oltre la visione storica, è possibile porre in evidenza alcune soluzioni dell'attitudine alla metamorfosi dei comici italiani, che sottolineano la complessità della relazione fra mondo e scena. La trama biografica degli attori è talmente intrisa di teatralità da rendere evidente un modo di vivere distinto, ambiguo quanto la materia che essi rappresentano. È proprio qui, nella zona in cui si confonde esistenza e finzione, che si avverte la «falsa alchimia di un'arte mal immaginata», come la definisce l'attento Luigi Riccoboni (1728a). Seppure tale «arte» non sia in grado di cambiare la realtà, in alcune circostanze riesce a trasfigurarla, a renderla esaltante. È probabile che la determinazione dei comici all'improvviso sappia svelare una zona nascosta della natura, quella che alla maggior parte degli uomini non è accessibile: ma ciò che il protagonista sapiente mostra è una visione grottesca e ambigua dell'esistenza, una rappresentazione fuggitiva, della quale presto non rimarrà traccia alcuna. Talvolta, occorre leggere fra le righe dei testi letterari con la speranza di ritrovare la labile orma di un procedimento irrimediabilmente perduto.

Nella zona degli Zanni è possibile scorgere una variegata tipologia di presenze mascherate, ciascuna delle quali tende a disegnare qualcuna delle molteplici forme delle allucinazioni dei semplici. Non a caso la Chiesa si scaglia con accanimento contro le soluzioni povere della buffoneria, quelle che non riconoscono il confine fra moralità e trasgressione; il demoniaco che si legge nei volti dei servi della commedia dell'arte è lo stesso che balza giù dai palcoscenici e dai luoghi deputati durante le sacre rappresentazioni, che straripa per il villaggio, fino alle soglie delle case, e qualche volta anche dentro le abitazioni dei più miseri. La

turbolenta naturalezza della maschera si propone come concezione del mondo, come modo di pensare. Sarebbe opportuno seguire le vicende arlecchinesche lungo gli itinerari dei suoi interpreti, da un luogo all'altro, per verificare la consistenza della metamorfosi in relazione agli eventi storici e civili, alle condizioni dei popoli (FERRONE 2006).¹

S'avverte, inoltre, una distanza ampia fra i ruoli; è possibile verificare una differenza tra la fisionomia del primo Zanni e quella del secondo, un'apparente ma significativa frattura tra due forme della comicità, le quali tendono a diventare sempre più autonome. Nonostante la varietà di soluzioni nell'ambito del mascheramento, il carattere di Brighella assumerà nel corso degli anni un comportamento opposto con l'agire anarchico di Arlecchino. Ciò non impedisce a entrambi di rappresentare le variabili del servilismo e di ambire, ciascuno a suo modo, a uscire dai parametri del ruolo.

Dalle vicende dei comici italiani all'improvviso emerge un caso esemplare di primo Zanni che agisce fuor di registro, perché attraverso la sua azione scenica svela la contraddittorietà insita nel carattere della maschera e lascia trapelare tante potenzialità di maturazione, che saranno utili persino alla genesi di un nuovo Arlecchino. La vicenda, come è prevedibile, si svolge su un terreno espressivo vasto quanto il mondo e poggia sulla varietà dei linguaggi (letteratura, poesia, racconto, memoria, cronaca, confessione e altro ancora). L'episodio ruota intorno alla vita di Carlo Cantù, in arte Buffetto, autore di un curioso *Cicalamento in canzonette ridicole ovvero trattato di matrimonio tra Buffetto e Colombina comici* (CANTÙ 1988).

Dopo avere compiuto esperienze professionali nell'ambito della compagnia degli Accesi di Pier Maria Cecchini, negli anni trenta del Seicento Buffetto entra a far parte della compagine dei Confidenti, guidata da Niccolò Barbieri e da Jacopo Antonio Fidenzi, detto Cinzio, sotto le dipendenze del Duca di Parma. Negli anni 1645-1646 Cantù si reca a Parigi, dove è ingaggiato per cantare ne *La Finta pazza* di Giulio Strozzi, musicata da Francesco Saccati e messa in scena con gli apparati di Giacomo Torelli. Tale scelta dimostra quali siano le sue attitudini, che poggiano sopra una tecnica collegata alla capacità di cantare e di suonare innumerevoli strumenti; lo conferma l'incisione di Stefano della Bella, che ritrae Buffetto dinanzi ad un paesaggio parigino mentre suona la chitarra; ai suoi piedi si vedono flauti, una cornetta, una zampogna, una viola, segno di un'ampia versatilità musicale (DELLA BELLA 1646).²

1. Cfr. inoltre FERRONE ET AL. 1993; FERRONE 1993; VIANELLO 2005; FERRONE 2011.

2. Inoltre, è significativa l'iscrizione che accompagna il disegno: «Fortuna per despett |



Nell'ecllettismo di Buffetto è racchiuso l'enigma del modello comico della commedia all'improvviso; come avrà modo di sottolineare qualche decennio appresso l'Arlecchino Evaristo Gherardi, nell'*Avertissement* alla sua raccolta sul *Théâtre italien*:

Qui dit bon comedien italien dit un homme qui a du fonds, qui jouë plus d'imagination que de mémoire; qui compose, en jouant, tout ce qu'il dit; qui sait seconder celui avec qui il se trouve sur le théâtre: c'est-à-dire qu'il marie si bien ses paroles et ses actions avec celles de son camarade qu'il entre sur-le-champ dans tout le jeu et dans tout les mouvements que l'autre lui demande [GHERARDI 1695, pp. 6-7].³

L'azione d'immaginare non è collegata, solamente, alla rappresentazione, ma investe l'intero sistema professionale e ricade sulla quotidianità degli attori. Agire entro gli schemi dell'invenzione comporta un allenamento costante e uno studio approfondito delle tecniche interpretative singole e di gruppo: è questa la zona peculiare dell'improvvisazione che a distanza di secoli rimane avvolta nel mistero e difficilmente recuperabile. La necessità delle compagini affermate è quella di far recitare in modo coerente l'intero nucleo, in cui i componenti sono in grado d'intendersi con un cenno, di capirsi al volo; non a caso la storia dell'arte all'improvviso è segnata, per lo più, dalla presenza di gruppi familiari, di microstrutture economiche e artistiche autosufficienti, a dimostrazione della continuità fra mestiere e vita quotidiana, fra teatro e mondo.

Un ulteriore elemento concorre a illuminare la fisionomia più sfuggente e nascosta dei comici; riguarda la sfida che essi lanciano nei riguardi delle accademie e delle istituzioni censorie: è risaputo come gli oppositori della scena buffonesca si annidassero fra i cortigiani e i letterati, fra coloro che hanno la prerogativa di rilasciare patenti poetiche, oppure nei teatri ufficiali, negli apparati ecclesiastici, nelle strutture inquisitorie. La visibilità degli interpreti italiani, fin dall'età aurea di fine Cinquecento, si misura mediante le loro attitudini a scrivere: e non si tratta solamente di opere regolari, vale a dire tragedie, commedie, drammi pastorali, o di trattati sull'arte rappresentativa, quanto di scritture letterarie, di pagine edificanti sugli aspetti della religiosità, di poemi d'occasione e di libri di morale. Sembra che l'attore, emarginato dalla vita civile e culturale, respinto dai divieti e dalle leggi fuori dalle città e dagli Stati, voglia dimostrare di possedere virtù e sapienza a sufficienza per essere annoverato fra le personalità di valore e degne di stima. La via della

3. Cfr. BOURQUI 1999, cap. III, pp. 41-68; SPAZIANI 1966; MOUREAU 1992.

letteratura, dunque, è quella che fissa, oltre il declino della memoria, le doti inventive dei commedianti: certamente, tale confronto finisce per emarginare le personalità più incerte e meno dotate. Nello stesso tempo, però, invoglia a mettersi alla prova anche le persone meno visibili.

La vicenda di Buffetto costituisce l'esempio delle contraddizioni presenti nel mestiere teatrale all'improvviso: le sue vicende personali segnalano la difficoltà di vivere in tranquillità, per chi è entrato nel vortice del teatro da una via indiretta. Cantù, infatti, non pare essere figlio d'arte, ma giunge alla scena provenendo dalla vita ordinaria.⁴ Da tali scarse notizie biografiche e dal *Cicalamento* si ricava l'impressione che Carlo Cantù sia un comico onorato, rispettoso delle regole e delle disposizioni dei suoi protettori; tale rigore si traduce, talvolta, in contrasti accesi con gli altri attori, ma significa prima di tutto un'accettazione rassegnata delle avversità quotidiane, la sopportazione delle rivalità, la coerenza verso un mestiere sempre al centro delle polemiche. Quando Carlo decide di raccontare le traversie incontrate per realizzare il sogno di sposare Isabella, lo fa decidendo di contaminare in modo spontaneo, senza artificio, la sfera personale e quella professionale. Anzi, accentua consapevolmente l'ambiguità dei due livelli narrativi, per mantenere vitale lo stile di un mestiere soggetto sempre alle critiche di chi osserva.⁵

L'autore insiste, andando oltre la consuetudine delle prefazioni, sulla necessità di trascendere dalle regole letterarie per evidenziare la qualità dell'impresa, che s'affida alle carte e non all'oralità. Si tratta, infatti, di

Me fez volar la robba co i dinar, | La patria abbandonar, | E de Carlo Cantù me fez Buffett.
| Ma po' mudò concett. | Quando da Zan me mess a recitar, | Come Carlo incontrai fortuna
avversa, | Come Buffett, la provo a la roversa».

4. Così sostiene, senza citare le fonti, MOLINARI 1985, p. 173. Carlo Cantù, nato nel 1609, inizia a recitare a ventitré anni, nel 1632, con il ruolo di primo Zanni nella compagnia dei Farnese di Parma; nel 1645 sposa con il consenso del reggente, il cardinale Francesco Maria Farnese, l'attrice Isabella Franchini, in arte Colombina, vedova di Francesco Biancolelli e madre di Domenico, il celebre Dominique. Pochi giorni dopo il matrimonio è a Parigi, per volere della regina Anna d'Austria, che governa al posto del giovane Luigi XIV, per esibirsi nella *Finta pazza*. Nel 1651 Buffetto passa insieme alla moglie al servizio del Duca di Modena. Muore intorno al 1676.

5. «Benigni lettori. Il sottomettere al giudizio del mondo componimenti per mezzo delle stampe, molto bene mi son note le censure che corrano, causate da chi criticamente legge, dov'io tralasciando ciò, vi prego a condonare, non a condannare il presente Cicalamento, in canzonette ridicolose, o vero Trattato di Matrimonio tra Buffetto e Colombina Comici; [...] E se scorgerete, sì nella prosa, che nella rima, un ordine a grottesco di parole non obbligate alla uniformità della lingua, rammentatevi, che il titolo del libro è Cicalamento, chi l'ha composto è un zanne; dove cicalando un zanne, non lo stimo; per obbligato al terso della pronunzia, né alle censure de critici. Vivete felici» (CANTÙ 1988, pp. 119-120). Nella trascrizione si sono uniformate alcune espressioni alla lingua contemporanea, mentre sono stati corretti alcuni tratti linguistici obsoleti.

un disegno letterario che sceglie come modello poetico *La vita nova* di Dante Alighieri, che mescola confessioni e cronache esistenziali con il canto poetico, il lamento e la commiserazione. L'opera dantesca aveva trovato una rinnovata fortuna a partire dalla sua stampa nel 1576: un'ulteriore conferma della sottile sapienza dei comici. La scelta di narrare in modo dettagliato le intricate vicende che s'aggrovigliano intorno al progetto delle nozze fra i due attori si traduce in uno straordinario lavoro d'invenzione linguistica, che colloca il romanzo della vita di Buffetto e di Colombina entro le coordinate geografiche dell'Italia e della Francia, lungo l'itinerario fra Venezia e Parigi.

A una lettura attenta del *Cicalamento* si scopre quanto duttile sia la sensibilità artistica di Cantù e di riflesso anche quella di Isabella Franchini; i due protagonisti sono osservati, soprattutto, nella loro dimensione domestica, che però è travolta completamente dagli obblighi del mestiere. La trama può essere accostata a una commedia sentimentale, ricca di movimento, a un dramma che descrive, entro lo schema di un canovaccio, gli ambienti e le situazioni, mentre associa al disegno formale il gusto di compiere un'impresa difficile. I due artisti non solo recitano da protagonisti assoluti sulla scena del racconto, ma ambiscono anche a uscire dalla parte che è loro assegnata nella sfera dell'arte: sono due servi che interpretano la propria storia d'amore alla stregua degli Innamorati, il ruolo a cui è demandato il compito di sviluppare l'intreccio e l'azione di ogni commedia. Sulla scena della vita, invece, ciascuno diviene un carattere autonomo, in grado di svelare la profondità del proprio animo, la trepidazione delle attese e delle delusioni, l'ampia gamma delle emozioni amorose, dal desiderio alla gelosia, dalla passione alla malinconia.⁶

La sonorità delle parole manifesta una tensione descrittiva d'ampio respiro, che gioca consapevolmente con i limiti imposti alla maschera, ma che ambisce a cancellare ogni traccia buffonesca, soffocandola sotto un eccesso d'affettività e di tenerezza. Sono queste le coordinate distintive del componimento, che s'innalza fino ad assumere la forma del romanzo d'avventura, al quale non sono estranee le formulazioni della novella picaresca. «Qui si può dire, che Buffetto nuotasse in un mar di latte, e si sarebbe facilmente affogato nella dolcezza di quello, se non l'avesse alquanto amareggiato il pensiero, pensando al tempo» (CANTÙ 1988, p. 125).

Il *Cicalamento* insegue, dall'inizio alla fine, uno stato di catarsi totale,

6. «La passion me sforza, | O cara vita mia, | De perder col cervel la fantasia, | No val gnianca una scorza | De ravano, el mio inzegno Colombina, | Aiuto ve ne preg' cara mamma» (CANTÙ 1988, p. 121).

in grado di segnalare come il gioco di metamorfosi del commediante sospinga i personaggi verso un'emancipazione evidente dai condizionamenti del mondo e del teatro. Oltre il tempo e lo spazio del racconto, Buffetto e Colombina desiderano raggiungere una libertà effettiva, che abbia il potere di salvarli dalle insidie di un mestiere reso incerto dai capricci della fortuna, di svincolarli dalla dipendenza servile dai principi, di farli sentire pienamente se stessi. Le maschere senza volto divengono prototipi teatrali allo stato puro, per i quali conta la possibilità di agire in qualunque situazione, senza i limiti della pratica farsesca, oltre la classificazione dei generi, dal tragico al ridicoloso.⁷

In ogni romanzo d'azione che si rispetti vi sono incidenti, contrattempi e assassini; qui, l'ambiente teatrale svela la sua contiguità con quello del malaffare. Le trame oscure dei maldicenti, i sussurri degli invidiosi sembrano intaccare per qualche tempo la stima che corre fra i due attori; il nomadismo teatrale fa il resto, interrompendo l'idillio veneziano e costringendo Buffetto ad allontanarsi tristemente da Colombina. Le sventure non hanno mai fine: Cantù ha portato con sé il piccolo Domenico, qui chiamato Menghino, lo accudisce come un figlio, gli insegna i rudimenti dell'arte. Una lettera di Isabella, con cui gli comunica di avere cambiato idea sul matrimonio, lo fa precipitare nello sconforto.⁸

Il racconto si fa stringente, serrato, corre veloce inseguendo gli eventi, che vedono Buffetto impegnato fino al conseguimento del suo scopo, quello di liberare la sua amata. Una carrozza, prestata dal cardinale Farnese, corona la gioia di poter incontrare Isabella a Bologna. Poi, è il momento delle nozze tanto desiderate.

7. «Hoimè, ch'el cuor me salta fuor del pet. | Hoimè, che crepo cara Colombina, | Hoimè, che in stò partir muor Zan Buffet» (CANTÙ 1988, p. 133).

8. «In questo tempo fu ammazzato in Ferrara un comico della compagnia di Colombina, che per ciò la detta fu messa con altri in prigione per saper di tal omicidio: dove che il povero Buffetto in uno stesso tempo le venne la nuova dell'esclusiva del matrimonio, del renderli il figlio, e della prigionia della sua amata. Per sì acerbe novità esagerando con grandissimo dolore il misero Buffetto, scrisse le seguenti ottave. | O poverazzo mi; così resisto, | Senza chiamar' aiuto a tanto mal, | Stago a botta al destin perverso, tristo, | Son mi de sasso? De stucco? O d'azzal? | [...] El Fio, che non ha malignitae, | Come l'è sta tegnudo da mi appresso | Con che amor, con che affetto, e caritae | Ello ve lo dirà, mi vel confesso [...]. | E qui Buffetto procurò con grandissima caldezza lettere dalle Altezze di Modana per la liberazione della sua Colombina; e per averne delle altre dal suo Serenissimo Padrone per Parma si partì correndo la posta, con un tempo il più perverso, che mai si sia veduto d'inverno, diluviando dal cielo neve, & acqua agghiacciata in maniera tale, che Buffetto più morto, che vivo dal freddo, e dall'esser tutto bagnato, fu forzato a fermarsi a meza strada, non potendo andar più avanti, e nell'osteria scrisse i seguenti terzetti in forma di capitolo. | Missier Osto son qua mezo sbasio, | Per el fredo, per l'acqua, e per la neve, | Tioleme da caval, che son grancio | [...]» (CANTÙ 1988, pp. 138-140).

A questa grandissima amorevolezza di Buffetto il tutto s'aggiustò per mezo del Notaro, e con le loro libere volontà, se ne passorno al matrimonio nel Duomo di Parma il giorno 15 d'Aprile 1645, con gusto straordinario d'ambe le parti. Buffetto rassettando ciò che aveva avanzato nell'arte comica in quattordici anni in circa, l'appresentò con leale affetto a Colombina, la quale, vedendo con che buon termine Buffetto aveva trattato seco, gli volse rendere più la pariglia, ordinando, che si facesse nuovo istrumento di dote [...]. dallo soverchia allegrezza fu forzato di far la presente canzonetta.

Hora sì, che son contento
 Causa che son maridado,
 El mio cor è consolado,
 Né più Amor me dà tormento
 Hora sì, che son contento [CANTÙ 1988, pp. 145-146].

Poi, entra in campo la «Maestà della Regina di Francia», che reclama «per correrlo espresso» le prestazioni di Buffetto-Brighella; inutilmente, Cantù cerca di sfuggire all'imposizione, per restare accanto alla sua sposa. Piange il comico sconsolato, tenendo accanto a sé il giovane Menghino, mentre s'avvia ad onorare il suo impegno teatrale.⁹

9. «Arrivò a Parigi, presentò le lettere, fu regalato ne' primi due giorni di tre vestiti di non ordinaria bellezza, e Menghino ebbe denari, & un vestito anco lui bellissimo. Per mezo di Cavalieri qualificati fu con la lettera del Serenissimo di Parma appresentato alla Maestà della Regina, & alla Maestà del Re, li baciò le vesti, fu animato [*sic!*] a faticarsi, riverì l'Eminentissimo cardinal Mazzarini, il quale li promise di assisterli a ogni suo bisogno: la Maestà della Regina volse commedia al palazzo Reale, dove che Buffetto, in quel giorno non solo recitò nel teatro de' comici, ma nel detto Palazzo con applauso non ordinario, ricevendo un onore incomparabile dalla Maestà della Regina, il quale fu questo, finito la commedia, in publico li disse, che s'era diportato bene, subito Buffetto si levò la maschera e la riverì con profondissima riverenza, li Cavalieri del recitare l'applaudirno; ma vedendosi Buffetto con altra serva, più gli cresceva l'amore, e la memoria, che aveva di Colombina, dove gli onori, gli applausi, & i regali ricevuti non lo consolavano, perché non era appresso alla sua cara moglie [...]. Quando si seppe in Parigi, che Buffetto era marito di Colombina, ognuno non solo la desiderava, per averla sentita altre volte, ma si meravigliavano seco, perché non l'aveva condotta in Francia [...]. Sua M. inteso, che Colombina l'era moglie, n'ebbe gusto, e subito dett'ordine per lettere dirette al Serenissimo di Parma, acciò le mandasse Colombina comica [...]. Mentre Buffetto s'addolorava nell'aspettativa [...], Colombina [...] li scrisse da Modana la seguente lettera [...]. "Carissimo, et amatissimo consorte. Gli affari de Grandi non si confanno al nostro subito volere, la libertà, né la possibilità di partire non è nelle mie mani (così comanda la nostra obbligazione ove recitiamo) [...], non so d'essere a tempo con mia grandissimo dolore, causa non solo la stagione cattiva, che corre per essersi di gennaro, ma li passi da Milano in Piemonte per la guerra non son sicure. Per mare è impossibile che venghi per li stravaganti patimenti, che ne ricevo da quello. Il fare un simil viaggio in tempi freddi con piccoli figliuoli, & il padre vecchio, lo lascio considerare a voi come riuscirebbe, [...] che sarebbe un andare sicuro con le mie vere creature alla morte [...]". Dopo un lungo rammaricarsi adorno a letto, e Buffetto trascorse con la mente ben mille volte detta lettera [...]. "Carissima Moglie. Con mio grandissimo rammarico intendo la causa del vostro non

Si dissolve gradualmente, nella seconda parte del *Cicalamento*, la tensione amorosa che aveva sostenuto l'avvio del trattato matrimoniale, sostituita da un'amarezza profonda, che allude all'infelicità del comediante, come simbolo di una condizione umana esemplare, che accomuna le persone semplici, costrette a destreggiarsi fra le difficoltà del vivere. Ma la narrazione «dantesca» di Cantù, costruita sull'idea di quella metamorfosi permanente che sta alla base dell'Improvvisa, propone un nuovo modello che rielabora la materia narrativa in chiave meta-teatrale; il comico-poeta spezza i confini del rappresentare secondo i criteri convenzionali, dilatando il tempo e lo spazio dell'evento, fino a farlo coincidere con la logica dell'esistenza. L'immaginario di Zan Buffetto rielabora il mito della commedia dell'arte, costretta a restituire una buffoneria statica, ripetitiva, scontata, e la pone in linea con le tensioni di un secolo che dilata la zona del viaggio interiore, in contrasto con le incongruenze degli avvenimenti. Accentuando, spesso, la chiave realistica della sua avventura, Carlo Cantù dimostra come sia possibile determinare i tratti naturali di personaggi in carne e ossa, che lottano per dare dignità al loro impegno, a dispetto delle insane condizioni lavorative: si legga ad esempio, la ridicola descrizione in terzetti poetici dello zanni infradiciato, dopo che si è rifugiato nell'osteria, fino alla svolta eroica, che giustifica ogni sofferenza patita per una buona causa, quella della liberazione di Colombina.

Cancar la spuzza. Non è bon sto liogo.
L'è meio che me muda la camisa,
Stuè quel funo, certo che m'affoga.

In habito succinto era Marfisa,
Me poria dir chi me vedesse adesso,
Caso, ch'io no crepasse dalle risa.

Un paro di muande me son messo
In cao, i quai me serve per bettocco,
E in pe' de braghe un grembial desmesso. [...]

poter venir da me in Francia [...]. Pacienza: nella pazzia del mondo conviene, che così treschi la mia parte. [...] La fortuna ch'io corro in Francia non è ordinaria, perciò alquanto mi consolo: il guadagno batte, oltre a' donativi in quattro volte più quello si fa in Italia, e se la sorte vuole, conforme noi pensiamo che vada bene, con le faccende del Teatro da noi fatto fabbricare, con macchina, e mutamenti di scene, cose non più viste in Francia all'usanza de' Teatri nuovi di Venezia, spero in Dio, che noi viveremo senza l'arte comica: azione dall'oggi tanto vilipesa, non discernendo la virtù dal vituperio che mi vergogno talvolta il dire d'esser Comico; parlo per la Italia, che quanto alla Francia noi siamo riveriti, amati, onorati, e regalati in maniera tale, che non si farebbe se fussimo tanti Terenzi o tanti Plauti [Plauti]» (CANTÙ 1988, pp. 149-156).

In soma paro el gran prior de pazzi,
 Habiendo revoltà dal mezo insuso,
 Intun pezzo de panno, spalle e brazzi. [...]

Per Colombina, che 'l mio cuor onora
 Farò de tutto, e me sarà concesso,
 Per starla in libertà da i ferri fuora,
 Svenar, e son per dir anca mi stesso [CANTÙ 1988, pp. 141-142].

Dal punto di vista delle vicende della commedia dell'arte si può ben dire come l'episodio del *Cicalamento* coglie alcuni aspetti della formazione comica e della trasmissione del sapere tecnico, laddove si legge, spesso fra le righe, la contiguità di Zan Buffetto con il giovanissimo Dominique Biancolelli. Sia pure entro lo schema della sfida d'amore, la parte riservata al figlio di Isabella lascia affiorare una sorta di sensibilità morale che predispone il futuro Arlecchino del Théâtre Italien (1660) a recitare sul filo di una metamorfosi ininterrotta, che si traduce in travestimento fisico e linguistico, nella moltiplicazione della maschera (da uno a quattro, come avviene nello scenario *I quattro Arlecchini*), nel sospingere il significato delle sue esibizione verso la metafora grottesca.

Con Dominique il secondo Zanni diventa un ingenuo la cui *balourdise* non sa comunicare con gli altri, perché osserva la realtà con esagerazione; crede di piacere alle donne, allora si schiaffeggia per cambiare il suo aspetto; vuol fare lo svenevole, ma prima di cadere a terra per l'emozione stende il mantello; quando deve punire con la morte la traditrice Diamantina, cerca prima la posizione più adatta; inciampa nella spada-batoccio; aiutando il padrone a vestirsi fa confusione con gli abiti e gli oggetti; sposta la testa del padrone invece del mantello; si prepara una zuppa di retorica con i pezzi dei libri di Aristotele e di Cicerone.

Arlecchino è in grado di assumere ogni foggia: dottore, marchese, soldato, tedesco, ma anche gatto, nano e gigante. Resta il dubbio se le sue siano trasformazioni mimiche oppure travestimenti, o siano le due cose insieme: spunta dalla botola del palcoscenico come un fungo; rappresenta due personaggi contemporaneamente, indossando un doppio costume; crede di saper compiere delle furberie, presumendo di essere astuto. Il «*jeu naturel*» di Dominique è basato sulla velocità, sull'agilità e sulla vicinanza attiva di altri interpreti di particolare bravura.¹⁰ Quanto di tali doti si debba a Zan Buffetto resterà un mistero, che non dissolve comunque l'assoluta contiguità di artisti impegnati a coniugare le forme del mestiere con l'insidioso silenzio che cade dopo la fine di ogni loro recita.

10. Cfr. SPADA 1969; GAMBELLI 1993.

Bibliografia

- BOURQUI 1999 = C. BOURQUI, *La Commedia dell'arte. Introduction au théâtre professionnel italien entre le XVI^e et le XVIII^e siècles*, Liège, Sedes, 1999.
- CANTÙ 1988 = C. CANTÙ, *Cicalamento in canzonette ridicole ovvero trattato di matrimonio tra Buffetto e Colombina comici* (1646), in V. PANDOLFI (a cura di), *La commedia dell'arte. Storia e testo*, Firenze, Le Lettere, 1988, vol. 4, pp. 118-156.
- DELLA BELLA 1646 = S. DELLA BELLA, *Fortuna per despett Me fez volar la robba co i dinar; La patria abandonar; E de Carlo Cantù me me fez Buffett*, Firenze, Stefano Della Bella stamp., 1646.
- FERRONE 1993 = S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993.
- FERRONE 2006 = S. FERRONE, *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Roma - Bari, Laterza, 2006, pp. 51-102.
- FERRONE 2011 = S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, 2^a ed., Torino, Einaudi, 2011.
- FERRONE ET AL. 1993 = S. FERRONE ET AL. (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, I-II, Firenze, Le Lettere, 1993.
- GAMBELLI 1993 = D. GAMBELLI, *Arlecchino a Parigi. Dall'inferno alla corte del re Sole*, Roma, Bulzoni, 1993.
- GHERARDI 1695 = E. GHERARDI, *Le Théâtre Italien ou Le recueil général de toutes les scenes françoises qui ont été jouées sur le Théâtre-Italien de l'Hotel de Bourgogne*, Paris, Heritiers de Mabre-Cramois, 1695.
- MOLINARI 1985 = C. MOLINARI, *La commedia dell'arte*, Milano, Mondadori, 1985.
- MOUREAU 1992 = F. MOUREAU, *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Paris, Klincksieck, 1992.
- RICCOBONI 1728a = L. RICCOBONI, *Dell'arte rappresentativa capitoli sei*, Londra, s.e., 1728 (rist. anast. Bologna, Forni, 1979).
- RICCOBONI 1728b = L. RICCOBONI, *Histoire du Théâtre Italien*, Paris, Pierre Delormel, 1728.
- RICCOBONI 1738 = L. RICCOBONI, *Reflexions historiques et critiques sur les differens théâtres de l'Europe. Avec les pensée sur la déclamation*, Paris, Jacques Guerin, 1738.
- SPADA 1969 = S. SPADA, *Biancolelli ou l'art d'improviser*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1969.
- SPAZIANI 1966 = *Il Théâtre Italien di Gherardi. Otto commedie di Fatouville, Regnard e Defresny*, a cura di M. Spaziani, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966.
- VIANELLO 2005 = D. VIANELLO, *L'arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*, Roma, Bulzoni, 2005.