



Il mito della Commedia dell'arte e la finzione del teatro

Intervista a Gian Marco Pellecchia

The Myth of the Commedia dell'arte and the importance of theatrical fiction
An Interview with Gian Marco Pellecchia

Nicolò Palazzetti

Sapienza Università di Roma, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

In quest'intervista, il musicologo e storico della cultura Nicolò Palazzetti dialoga con l'attore e autore Gian Marco Pellecchia attorno alla storia e alla contemporaneità della Commedia dell'arte. L'analisi estetica e poetica del fortunato spettacolo *Comœdia*, scritto e interpretato da Pellecchia a partire dal 2013, diventa quasi un pretesto per riflettere sul mito della Commedia dell'arte, in quanto insieme di tecniche attoriali, risorse drammaturgiche e narrative, maniera di porsi rispetto ai contesti storici e mediali. La riflessione attorno alla Commedia dell'arte diventa allora un modo per ripensare la finzione del teatro e, per certi versi, rileggere il nostro tempo. | In this interview, musicologist and cultural historian Nicolò Palazzetti engages with actor and author Gian Marco Pellecchia to explore the history and contemporary relevance of the Commedia dell'arte. The aesthetic and poetic examination of Pellecchia's successful show, *Comœdia*, performed since 2013, serves as a pretext to reflect on the myth of the Commedia dell'arte. This reflection encompasses a set of acting techniques, dramaturgical and narrative resources, and a method of positioning oneself within historical and media contexts. The discussion of the Commedia dell'arte thus becomes a means of rethinking theatrical fiction and, in certain respects, reinterpreting our contemporary era.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Commedia dell'arte, metateatro, maschera, attore, teatro contemporaneo | Commedia dell'arte, metatheatre, mask, actor, contemporary theatre

Introduzione

Celebrata come la prima forma di teatro professionale, ossia “il teatro dei professionisti organizzati in compagnie” (Ferrone 2014: 3), la Commedia dell’arte emerse in Italia durante il Rinascimento e si diffuse in Europa durante il periodo barocco. Eppure, come rilevano Schino e Taviani, “il modo in cui essa sopravvive nella tradizione del teatro moderno si intreccia e si sovrappone alla sua storia”. In altri termini, “la Commedia dell’arte è oscurata dalle leggende che si sono fissate e dai simboli che sono spuntati intorno ad essa, dalla presunzione di conoscere” (Taviani, Schino 2007: 11). La valenza leggendaria che ha assunto la Commedia nella storiografia e l’impatto che ha avuto sul Novecento teatrale – da Mejerchol’d a Fo, da Lecoq a Mnouchkine – ne hanno messo in dubbio l’esistenza concreta, quasi fosse “qualcosa di equivalente al concetto di dio in ambito speculativo metafisico” (Tessari 2018: v). È pur vero che la complessità del tema ‘Commedia’ ha spinto la ricerca più avvertita a ripensare i canoni metodologici della storiografia teatrale, incrociando fonti diverse, variegate, comprese quelle iconografiche (si veda Katritsky 2006)¹.

Commedia “all’italiana”, “delle maschere”, “degli zanni”, “all’improvviso”, “mercenaria”: i tanti nomi della Commedia, spesso postumi e posticci, ne hanno colto di volta in volta aspetti complementari. Nei fatti, sottolinea Taviani, la locuzione ‘Commedia dell’arte’ indica “due diverse realtà teatrali, in parte sovrapposte ma non coincidenti: da un lato, il mestiere del teatro nei secoli XVI-XVIII in Italia; dall’altro, una formula, un modo di far spettacolo basato sull’uso delle maschere e l’improvvisazione” (Taviani 2015: 272). Quale formula spettacolare, la Commedia operava con stili ed estetiche accomunate da caratteristiche spesso ricorrenti: le maschere e i tipi fissi, una precisa gerarchia di ruoli (Innamorati, Vecchi, Zanni), l’improvvisazione ‘preparata’ con lazzi e scenari, l’ibridismo linguistico, l’insistenza su un particolare impiego del corpo. Intesa come mestiere e commercio, invece, la Commedia ha fatto emergere un nuovo sistema di organizzazione dello spettacolo basato su compagnie itineranti e sull’emancipazione (teatrale) delle donne. In altri termini, i comici costruirono una particolare e complessa ‘organizzazione professionale’, ‘un mercato teatrale’ basato su elementi concomitanti: l’aggregazione degli attori in compagnie, la presenza di ‘piazze teatrali’, le tournées, le stagioni (ossia la permanenza di più settimane in una stessa sala teatrale), un repertorio vario tale da “rivolgersi al più ampio spettro sociale” (Monaldini 2019: 51). Il nuovo mercato teatrale della Commedia

ebbe un impatto anche su altri generi spettacolari, come l'opera in musica (Wilbourn 2016). Come rileva ancora Monaldini, “quando nel terzo decennio del Seicento alcuni gruppi di musicisti cominciarono a spostarsi di città in città per rappresentare opere a pagamento, da almeno mezzo secolo le carrozze e le barche delle compagnie dei comici dell'arte percorrevano quelle stesse vie per poter tenere le loro lunghe stagioni di recita nelle diverse sale di spettacolo attive sulla Penisola” (2019: 13). Il confronto fra comici e musicisti divenne serrato intorno alla metà del secolo e fu “l'opera a vincere la competizione”: “anche dopo essere divenuto commerciale e seriale, il teatro in musica riuscì a mantenere la propria immagine di intrattenimento di élite, e di maggiore prestigio rispetto al Teatro dell'arte” (72). Ma è semplicistico opporre vittorie o sconfitte; basti ricordare la notevole fortuna all'estero della Commedia fin dal tardo Cinquecento (con un vantaggio di parecchi decenni sull'opera). Le compagnie dei comici e i loro personaggi – esemplare in questo senso il caso di Arlecchino – viaggiarono attraverso l'Europa per tutta l'età barocca, influenzando fra gli altri Molière.

In qualità di musicologo e storico della cultura, ma anche appassionato di teatro e di Commedia, ho deciso di rileggere la storia e la contemporaneità della Commedia dell'arte intervistando l'attore e autore Gian Marco Pellecchia². Nato nel 1990 in provincia di Brescia (a Manerbio), Pellecchia è stato nel 2011 il più giovane attore vincitore del Premio Hystrio alla Vocazione. Nel corso degli anni, Pellecchia si è affermato quale brillante interprete e autore di monologhi e spettacoli ispirati alla tradizione della Commedia dell'arte, in particolare il monologo *Comœdia* (2013), collaborando coi maggiori interpreti del settore ed esibendosi in importanti festival e istituzioni teatrali in Italia e all'estero. L'intervista è organizzata in quattro parti. La prima si concentra sulla formazione e i modelli di Pellecchia, con un'attenzione particolare alla realtà storica della Commedia e ai suoi successivi revival scenici e storiografici. La seconda parte si incentra sullo spettacolo *Comœdia*, in particolare sulle tecniche di recitazione e sulla scrittura teatrale. La terza parte esplora il tema del pubblico, della musica e del metateatro, tre aspetti chiave nella poetica di Pellecchia e della sua rilettura contemporanea dell'universo dei comici. La quarta e ultima parte dell'intervista indaga il rapporto, complesso e non banale, fra la Commedia e la modernità tecnologica e mediale e dei possibili futuri di questo mondo teatrale nel XXI secolo.

1 Il mito della Commedia sulla scena. Formazione, ricerca, modelli

NP *Come sei arrivato alla Commedia dell'arte? Quali sono stati i tuoi modelli e le tue prime esperienze?*

GMP Al Teatro Verga di Milano nel 2009 ho cominciato a recitare come attore sotto la guida di Fabio Banfo per la messa in scena di alcune commedie latine e greche, come il *Miles Gloriosus* di Plauto e l'*Eunuchus* di Terenzio. Banfo, attuale direttore della Scuola di Teatro della Compagnia Mamimò di Reggio Emilia, mi ha spinto a utilizzare le maschere della Commedia dell'arte nella messinscena di queste commedie antiche e a ravvisare, fra le altre cose, una continuità fra i servi plautini e gli Zanni, fra il personaggio iconico di Pirgopolinice e i tanti Capitani vanagloriosi della Commedia.

In quegli stessi anni ho affinato le tecniche di recitazione sul campo, in particolare nei ruoli classici da Commedia dello Zanni e dell'Innamorato. La vittoria del premio Hystrio alla Vocazione nel 2011 mi ha spinto a proseguire la carriera di attore professionista, senza tralasciare la formazione universitaria. Nei primi anni Dieci all'Università degli Studi di Milano, ricordo ad esempio i corsi di Drammaturgia e Storia del teatro di Alberto Bento-glio e Maria Gabriella Cambiaghi

e il primo approccio alla storiografia del teatro coi testi di Cesare Molinari (1996) e Luigi Allegrì (2009). Sempre nel corso dei primi anni Dieci, ho fatto anche le prime esperienze di rilievo nel quadro di vari teatri stabili del nord Italia. Il debutto in simili contesti è avvenuto nel 2012, quando sono stato scritturato dal Centro Teatrale Bresciano per lo spettacolo *Mythos* curato dalla compagnia *Le belle bandiere* di Elena Bucci e Marco Sgroso. In seguito ho fatto altre esperienze, fino a quando, nel 2014, sono approdato al TeatroDue di Parma, ottenendo il ruolo di protagonista per uno spettacolo rimasto poi in cartellone per molte stagioni a seguire (*Hikikomori*, regia di Vincenzo Picone) e iniziando così una lunga collaborazione.

Molto importante per me è stata la partecipazione a varie edizioni del bando "I Giovani e la Commedia dell'arte" promosso dalla Fondazione "Umberto Artioli" Mantova Capitale Europea dello Spettacolo: sono stato terzo classificato nel 2013 e secondo nel 2018. Il bando richiedeva di presentare un monologo di Commedia dell'arte sulla base di testi, scelti liberamente, d'epoca tardorinascimentale e barocca. Una vera sfida. Non c'era un mono-

logo scritto da imparare bell'e pronto, e mi sono ritrovato a doverlo 'inventare'. Mi sono messo allora a leggere i canovacci e scenari di Flaminio Scala (ed. 1976) alla biblioteca dell'università di Milano, nonché un libro che repertoriava i lazzi della commedia (Capozza 2006). Che libri particolari! Uno raccoglieva scheletri di storie: entra Tizio che incontra Caio e si dicono qualcosa, poi Caio esce ed entra Sempronio. L'altro, al contrario, era una vetrina dei tessuti molli che possono adornare una scena: la descrizione di uno scherzo, di un numero, di un virtuosismo. Per unire il tutto e dare vita a un organismo vivente ci è voluta un po' di fantasia, ma è stato un processo molto divertente.

Alla prima edizione del bando mantovano, ho partecipato col monologo *Flavio tradito*. Nel 2013 ho portato poi un monologo su *Li due Capitani simili*. Nel 2018 ho partecipato infine con *La supplica di Pantalone*. Tutti questi monologhi sono andati poi a comporre e rimpolpare il mio spettacolo *Comœdia*. Sempre a Mantova, ho avuto modo di conoscere Fabio Mangolini e Enrico Bonavera (Brighella e poi Arlecchino nel celebre spettacolo *Arlecchino servitore di due padroni* al Piccolo Teatro di Milano) e di frequentare delle splendide giornate di lavoro laboratoriale al Teatro Scientifico di Mantova e al Teatro

all'Antica di Sabbioneta. È stato proprio Bonavera che mi ha incoraggiato a proseguire lo studio del personaggio del Capitano.

In quegli stessi anni ho iniziato a utilizzare le bellissime maschere di Andrea Cavarra, allievo di Stefano Perocco da Meduna e direttore artistico di Zorba Officine Creative a Milano. In particolare, le maschere di Pantalone, dello Zanni e del Capitano. Una sorpresa di compleanno! Ricordo il magico atelier di Cavarra (Aterpassante) dentro la metropolitana di Milano, ossia nel mezzanino del passante ferroviario della fermata Repubblica, dove c'era persino un piccolo e meraviglioso teatrino (Luongo 2015).

NP *Come si posiziona il tuo lavoro rispetto ai vari revival della Commedia dell'arte che ci sono stati nel corso del Novecento e in particolare nel secondo Novecento, dopo le 'rivoluzioni' storiografiche che hanno messo in luce tecniche, forme e temi legati a quei saperi attoriali specifici?*

GMP Il mio lavoro trae ispirazione da tutte quelle forme di teatro accomunate dalla volontà di emozionare il pubblico senza per forza basarsi sulla mimesi della realtà. In alcuni casi, tale conoscenza è mediata, per ragioni anagrafiche e professionali, da letture, video, anche YouTube. Certamente, rimasi colpito dalle magistrali interpretazioni,

anzi diremmo meglio, dalle ‘ri-creazioni’ di Dario Fo. Penso al lazzo di Arlecchino Fallotropo dallo spettacolo *Arlecchino* del 1985 (Fo, Rame, ed. 2019: 33-41) o a quello, celeberrimo e precedente, della Fame dello Zanni, già presente in *Mistero buffo* (Fo, ed. 2018). Quello che mi colpì, oltre al sapere tecnico-attoriale, fu l’uso della lingua. Questa lingua dialettale, apparentemente specifica, locale, eppure generica. Genericamente lombarda, ad esempio. Anche il mio Zanni di nome Comœdia, nel mio spettacolo epónimo, parla un *mélange* di veneto e lombardo.

Altra influenza per me fondamentale è stata la riflessione attorno ai concetti di attore-macchina, attore-burattino, attore-marionetta. La lettura del saggio *Über das Marionettentheater* di Heinrich von Kleist del 1810 (ed. 2022), e poi le riflessioni successive di Edward Gordon Craig e Vsevolod Mejerchol’d. Non avendo fatto una vera e propria accademia teatrale, ho sempre pensato di avere delle lacune da colmare nell’uso del corpo, anzi nella storia degli usi del corpo: mi trovavo a mio agio piuttosto naturalmente nella gestione della lingua e del testo, ma mi sentivo mancante sul lato delle tecniche fisiche. Questa indagine mi ha spinto a riflettere su una certa idea di innaturalità, di antinaturalismo, che ho ritrovato anche

nel teatro di Carmelo Bene. Il teatro come qualcosa che ti emoziona nonostante si dichiari palesemente finto, che poi è il *quid* della maschera. La maschera non fa che ripetere ossessivamente allo spettatore: “Sono finta! Sono un oggetto!”. Ma poi lo spettatore se ne dimentica e si scatenava una paradossale empatia.

Nell’ambito degli spettacoli realizzati tra il 2012 e il 2013 presso il Centro Teatrale Bresciano con Bucci e Sgrosso (entrambi facenti parte della compagnia di Leo De Berardinis, a sua volta sensibile a riscoprire l’uso delle maschere) ho scoperto poi un modo di recitare in maschera anche quando la maschera non c’è: per mezzo di un uso magistrale della voce, l’emozione veicolata dall’attore sembra non poggiare più sui tratti e l’espressività di un vero volto umano, ma aleggia davanti al viso dell’attore stesso, diventando una sorta di ‘maschera sonora’. La Commedia dell’arte è questo. È una dimensione che, per dirla con Moritz Geiger (ad esempio nei *Zugänge zur Ästhetik* del 1928), ci spinge da una concentrazione interna, da un’estetica dell’effetto (*Wirkungsästhetik*), a una concentrazione esterna, antisoggettiva, che ci indirizza verso i valori oggettivamente dati nell’arte, verso la forma in senso lato (*Wertästhetik*) (Geiger 2018).

Questo slittamento lo ritrovo ad esempio nella magistrale *Hamlet Suite* di Bene e in tutta la sua ple-tora di rifacimenti, riadattamenti, ricreazioni a teatro, sullo schermo, grande e piccolo, alla radio. È importante che il teatro, per oggettivarsi, ritrovi l'altro da sé: "Vita mia a noi due!". L'incontro fra teatro di parola e musica è allora essenziale, il farsi musica della parola, come in Bene. In questo senso fu importantissima per me la scoperta dell'*Amfiparnaso* (1597) di Orazio Vecchi che ho analizzato per la mia tesi magistrale. Maschera, testo, musica, scenografia, teatro: l'*Amfiparnaso* è teatro totale. Avevo quasi l'illusione di lavorare sul mio proprio lavoro, e al contempo di andare a ritrovare le origini storiche della Commedia dell'arte, come se l'*Amfiparnaso* fosse una sorta di registrazione audiovisiva fatta cinquecento anni fa, che giunge fin qui distorta, ma che lascia intuire cosa poteva essere quel mondo teatrale.

NP Esiste allora la Commedia dell'arte? Qual è la tua prospettiva sulla realtà storica della Commedia dell'arte e che influsso ha questa consapevolezza nel tuo lavoro?

GMP Quando studiavo l'*Amfiparnaso* mi sono imbattuto in vari testi o trattati dell'epoca che ragionavano del teatro, o riflettevano direttamente sul mestiere dell'attore.

Penso ad esempio alla *Supplica* del comico Niccolò Barbieri, scritta fra gli anni Venti e Trenta del Seicento (Barbieri, ed. 2015). Questi testi forniscono spunti agli attori di tutti i tempi, offrendo riflessioni talvolta perfettamente sovrapponibili a quelle sviluppate dai grandi maestri russi di fine Ottocento e inizio Novecento. Pertanto sono giunto a farmi l'idea che sì, la Commedia ha delle caratteristiche sue, ma più in generale è una sorta di teatro in purezza. Quindi esiste, o meglio esiste come declinazione di qualcosa di più grande, all'interno di un cosmo, quello del teatro, dai confini poco definiti. Ritengo allo stesso tempo che sia un errore intendere la Commedia come una ricetta da replicare: chi dice "la Commedia dell'arte si deve fare così" temo non ne colga lo spirito. "Pantalone parla solo in veneziano!". E dove sta scritto? La Commedia esiste come spirito dell'anti-dogma. Fo, ad esempio, rilegge lo Zanni come proletario: è ancora Commedia dell'arte? Un comico dell'arte anzitutto sta sulla scena, e gli interessa che la scena funzioni. I testi dei comici del Cinquecento e del Seicento dimostrano proprio questo: una conoscenza pratica dell'arte scenica messa a disposizione della buona riuscita dello spettacolo come fatto eminentemente reale, pratico, presente

davanti a noi. La Commedia dell'arte esiste in canovacci, scenari, iconografie, biografie e fonti storiche, ma il come si realizzi sulla scena oggi sta a noi deciderlo. La Commedia dell'arte si fa. La cosa che mi piace di più della Commedia è che non è museale. Quand'è museale diventa una noia clamorosa. È come

se di Puccini ci restassero solo degli spartiti senza che nessuno li sappia più suonare: potremmo godere allo stesso modo di un *Gianni Schicchi* leggendo quei fogli senza dar loro una, seppur reinventata, forma di suono? Ecco, la Commedia è esistita, ma è, ossia *vive*, solo in scena.

2 C'è Commedia e *Comœdia*: tecniche attoriali, scrittura, drammaturgia

NP Questa tua riflessione sull'attualità della Commedia e sul senso di nostalgia mi ricorda quella di Taviani, che la definisce "percezione d'una gioia perduta". Val la pena citarlo per intero: "È un peccato che la Commedia dell'arte, vista di lontano, possa addirittura sembrare un teatro cordiale e infantile, mentre dovrebbe trasmettere a noi, suoi lontani non-spettatori – o spettatori dislocati – la percezione d'una gioia perduta" (Taviani, Schino 2007: 504). Come possiamo tradurre questa "gioia perduta" nelle tecniche della recitazione, ad esempio con l'uso della maschera e del corpo?

GMP Se parliamo di gioia, parliamo in qualche modo di intesa, condivisione, partecipazione. Per quanto mi riguarda, ritengo allora che occorra cominciare da questo: dimenticarsi della quarta parete. Il mio spettacolo *Comœdia*,

ad esempio, comincia con un personaggio che parla al pubblico, nel senso che si riferisce al pubblico. Credo sia un buon modo per assicurarsi che il pubblico sia con te. Sul piano tecnico-attoriale devi far sì che il pubblico riesca a leggere quanto sta accadendo attraverso la maschera, e parlo proprio dell'oggetto in cuoio. Essenziale diventa allora il 'colpo di maschera', non vezzo stilistico, ma mezzo pratico: permette di far vedere le reazioni della maschera alle situazioni, o meglio permettere al pubblico di leggere quanto la maschera sta vedendo e sentendo. Normalmente si recita pensando al valore, all'espressività degli occhi; con la maschera in cuoio questa cosa non accade perché gli occhi non si vedono, quasi non ci sono. Quindi a guidare l'attenzione del pubblico, sul piano tecnico,

è il naso della maschera. Spostando il naso, solitamente il nasone di una maschera da Commedia, sposto l'attenzione degli spettatori.

La maschera ti costringe allora a ingrandire i gesti, ed è più facile sbagliare. Ma gli sbagli grandi si correggono meglio di quelli piccoli, perché sono ben evidenti. La maschera è allora anche una lente di ingrandimento, un potente strumento al servizio dell'attore nel difficile *labor limæ* a cui sempre è chiamato.

Non bisogna poi dimenticare che la maschera, in quanto oggetto, ha una forma molto concreta che è stata decisa molto scrupolosamente dal mascheraio. Ogni maschera, infatti, ha delle linee di forza peculiari. Penso alla forma, cruciale, del naso, alle sopracciglia, all'occhio, agli zigomi, alla fronte. L'attore-comico è geloso delle proprie maschere e instaura sempre, recitando, un dialogo con le linee di forza che un altro artista, il mascheraio o la mascheraia, ha impresso sull'oggetto-maschera. Le linee della maschera suggeriscono la postura, la dinamica, anche le velocità. Non ha senso che si dica: "Pantalone si fa così!". Se la maschera è diversa, se il tuo corpo è diverso, il personaggio è diverso.

Quest'approccio si collega anche al ruolo della voce, anzi delle voci. Dialogando con le maschere, ne scopri il respiro. Questo mi diven-

ne estremamente chiaro quando, approcciando una nuova maschera entrata a far parte della mia collezione, mi accorsi di non riuscire a entrare in sintonia con essa. L'epifania della soluzione avvenne quando mi resi conto che quella maschera non aveva le narici. Cominciai a sfruttare questa intuizione e ne uscì un personaggio inaspettato, delicato e divertente, ma con un grosso problema: poverino, viveva in apnea!

Le maschere sono degli *ostacoli* che volontariamente interponiamo tra noi e il pubblico. La voce, uscendo dal nostro corpo, entra necessariamente in dialogo con l'oggetto-maschera prima di giungere all'orecchio dello spettatore. Il suono non può prescindere dallo strumento che stai suonando (pensa a un flauto o a una tromba); *mutatis mutandis*, le maschere sono strumenti diversi con voci diverse e peculiari. È solo dialogando con la maschera che questa comincia davvero a lavorare con te, ad aiutarti. Se non l'ascolti, sembri solo un tipo strano con una strana cosa in faccia.

Sebbene, per un attore, decidere di privarsi dell'espressività della parte superiore del volto e ostacolare la propria emissione vocale possano non sembrare idee troppo assennate, in realtà le maschere ripagano questi sacrifici con generosità, amplificando la tua forza

e dandoti l'opportunità di moltiplicarti. In *Comœdia* sono il solo attore in scena. Eppure racconto una storia complessa, stratificata di personaggi e situazioni, utilizzando di volta in volta maschere diverse, e dunque corpi e voci diverse. Questo aspetto per me è essenziale anche come autore. Poter recitare da solo vari ruoli giustapposti, in contemporanea, significava forzarmi a fare tentativi, spostamenti, esperimenti: a moltiplicare le mie voci e i miei corpi nel dialogo con le maschere.

NP *Comœdia* è uno spettacolo che hai scritto e interpretato a partire dal 2013 e che ha avuto un ottimo successo, con almeno 100 repliche nelle sue varie forme. Lo hai messo in scena e rappresentato inoltre più di venti volte nella versione inglese, che ho tradotto personalmente per il Fringe Festival di Edinburgo dell'agosto 2022. Lo spettacolo *Comœdia* vede in scena una sorta di Zanni dal sapore arlecchinesco che si chiama appunto *Comœdia* il quale racconta al pubblico un intreccio 'canonico' di *Commedia* (il bisticcio è voluto) mettendo in scena tutti i personaggi della tradizione: gli *Innamorati* (Flavio, Orazio, Isabella, ovviamente senza maschera), un cupo e buffo *Pantalone* che parla napoletano, due *Capitani* 'gemelli' (uno francese e l'altro spagnolo), una serva, persino un compassato narratore. Lo slittamento metateatrale,

che si evince già dalla frase precedente (lo spettacolo Comœdia, il personaggio Comœdia etc.) diventa metafora stessa della Commedia dell'arte. E, sul piano concreto, si realizza in un vero e proprio laboratorio di tecniche di scrittura, registri linguistici, simmetrie drammaturgiche. Ti chiedo dunque: come hai concepito lo spettacolo per quanto riguarda la stesura del testo, specie riguardo al rapporto fra improvvisazione, canovaccio e scrittura e al sistema dei personaggi?

GMP Nella fase di scrittura di *Comœdia*, peraltro una scrittura addizionale e per gradi, sono stati fondamentali i canovacci di Flaminio Scala, che viene omaggiato bonariamente fin dal principio dello spettacolo. La lettura dei canovacci mi ha fornito una sorta di intellaiatura metadrammatica: ho individuato i punti fermi che erano comuni a ogni canovaccio, sia per quanto riguarda le situazioni e i lazzi, sia per quanto riguarda l'intreccio e i personaggi. *Comœdia* è quindi una sorta di sintesi, di canovaccio 'tipico', un canovaccio dei canovacci: gli amanti oppressi da Pantalone, i servi buffi, il tema dei gemelli, gli incastri amorosi, la concatenazione delle maschere e dei registri linguistici, il grande tema 'comico' del malinteso, del travestimento e della successiva agnizione. Ma poi, nel concreto, ho dovuto procedere a tentoni.

Ho costruito ogni scena – come sai lo spettacolo è strutturalmente molto ordinato, con tre atti e una concatenazione precisissima – sulla base di improvvisazioni mie, davanti ad amici, colleghi, allo specchio, che poi ho sfrondata, migliorato, rivisto. A dispetto della rapidità e della solidità dello spettacolo, la gestazione è stata lunga e complessa. *Comœdia* mi ha richiesto almeno cinque anni di scrittura e affinamenti, con ampliamenti e modifiche progressive, testate di volta in volta. Man mano che lo spettacolo andava in scena, si trasformava, adattandosi a tempi e spazi diversi con numerosissime repliche. Direi che ha raggiunto la sua forma definitiva nel 2018, ma poi per la traduzione inglese nel 2022 abbiamo dovuto modificare dei passaggi, oltre a ripensare il tutto sul piano dei registri linguistici.

La scelta di essere solo in scena per me era essenziale. Si tratta certo di virtuosismo, di strappare l'applauso allo spettatore meravigliato dal *tour de force*. Ma si tratta anche di ripensare la polivalenza dell'attore, di andare contro la specializzazione forzata di ruoli e forme. In questo senso, *Comœdia* ha qualcosa di novecentesco e d'avanguardia, nel raccogliere questa idea di attore totale. L'essere soli in scena era poi un modo per aumentare l'elasticità e l'adattabilità dello spettacolo: è una scatola economica

che si regge sul suo meccanismo portatile ma efficiente, in omaggio alla frugalità (presunta!) della commedia dell'arte. Usare e approfondire un solo personaggio mi avrebbe infatti lasciato un vuoto: se cominci a usare un personaggio di *Comœdia*, in uno spettacolo moderno, dovrai poi usarli tutti, per creare pesi e contrappesi restituendo gli equilibri di un piccolo universo sociale, gerarchico e stratificato. Il sistema di ruoli e maschere di *Comœdia* – ossia *Innamorati*, *Vecchi*, *Servi* – è la quantità minima necessaria per farne funzionare il meccanismo spettacolare sulla falsariga di quanto appresi nei canovacci di Scala e in testimonianze coeve.

NP *Quello che colpisce in Comœdia è il ruolo della dimensione tragica, delle sfumature umbratili. La vulgata vorrebbe la Commedia dell'arte precipuamente comica, lettura che sappia-
mo essere quantomeno semplicistica. Tessari (2013: 151-52), parlando proprio delle tracce scritte di Scala e Barbieri, nota una minoritaria ma non minima presenza di generi non strettamente 'ridicolosi' nel repertorio dei comici. Generi ossia di impronta più variamente seria o perlomeno mista: pastorali, tragedie, opere regie, tragicommedie etc. Nella tua Comœdia, il secondo atto, quello di mezzo, è più cupo degli altri, in particolare riguardo a un doloroso*

intervento di Pantalone, che quasi si spegne in scena, sussurra, si adagia, si annulla. Dice di avere il cuore “fermo, marcio e stantio”. Un Pantalone che riflette dolorosamente sul senso della vita, quando proprio la sua stessa vita sta per volgere al termine: “La vita che mi accadde è cosa morta”, “La vita che mi resta invece è corta”.

GMP Le maschere funzionano meravigliosamente per chiaroscuro. Sia fisicamente, perché ciò amplifica il gioco di ombre e di luci nelle pieghe e nei tratti del volto-maschera, ma anche metaforicamente, nelle azioni e nei discorsi dei personaggi. Se non c'è lo scuro diventano, come dice Taviani, un gioco cordiale e infantile senza profondità. L'avarizia di Pantalone non è solo comica, ma è grottesca, e – senza scomodare Chiarelli o Pirandello – il grottesco è divisivo, apre le ferite, le fratture e gli scarti. Pantalone è avaro di vita, sesso, soldi, perché

si trova alla fine della vita, ha davanti a sé lo spettro della morte. “Voglio tutto!”, vorrebbe urlare Pantalone perché non ha il tempo del domani. Per questo diventa avaro, goloso, ridicolo; ma dentro vive una tragedia, che poi è la nostra tragedia, quella dell'esistere e del morire. Se le guardi così, le maschere non sono più una cartolina carnevalesca, ma diventano dei super-personaggi, sono sempre doppi, come le luci di Caravaggio. La luce e l'ombra fanno risaltare il contrasto. Se fai vedere l'ombra della morte o del tragico, il comico risalta di più. La comicità ci interessa perché ci fa vedere non tanto la tragedia brutale della morte, quanto la reazione, la nostra o quella di Pantalone poco importa, alla morte. Questa idea del chiaroscuro vale, secondo me, per tutti i personaggi, ognuno secondo le sue caratteristiche.

3 *Theatrum mundi*: musica, pubblico, metateatro

NP *L'universo musicale ha un ruolo molto importante nella Commedia dell'arte: un rapporto che fu esplorato già a suo tempo da Nino Pirrotta (1987) e recentemente riportato in auge da Emily Wilbourne (2016) e Sergio Monaldini (2019). Cosa ne pensi? Come ti poni rispetto alla*

dimensione musicale?

GMP La musicalità dei personaggi vive anzitutto nella varietà delle loro voci. Sono voci localizzate, regionalizzate, che danno varietà e profondità allo spettacolo. Ne aumentano il gusto. Nella gestione delle voci emerge anche

l'abilità dell'attore, per certi versi virtuosa, nel veicolare adeguatamente le qualità sonore dei discorsi. Nel corso dei miei studi sull'*Amfiparnaso* mi sono imbattuto nel *Dialogo della musica antica et della moderna* (1581) di Vincenzo Galilei. Lì ho letto la sua incitazione a chiunque volesse mettere efficacemente in musica i sentimenti e le emozioni ad andare a osservare i comici, per poi imitarli. Da attore la cosa mi ha sempre un po' inorgoglitto, ma mi ha anche indotto a ragionare sulla valenza prettamente sonora della parola.

La connessione tra parola sonora e musica *tout court* è un ponte che può essere percorso con frutto in entrambe le direzioni. Pertanto la musica può diventare un importante strumento di ispirazione e narrazione. Molti passaggi di *Comœdia* ad esempio sono in versi e in rima, sono già 'quasi' musica. Ma anche attraverso le musiche di accompagnamento allo spettacolo, scelte man mano, secondo il mio gusto, ho cercato di potenziare questa dimensione. Sono musiche d'epoca, che spaziano dal Cinquecento al primo Classicismo, per rievocare l'epoca d'oro della Commedia: si cita ad esempio l'*Orfeo* (1607) di Monteverdi, la *Gagliarda Napolitana* (ca. 1576) di Antonio Valente o anche il *La musica notturna delle strade di Madrid*, ossia il Quintetto per archi Op. 30 n. 6 in Do maggiore

(ca. 1780) di Boccherini. E sono musiche che servono, più che ad accompagnare, ad accentuare dei passaggi, cioè a marcare il ritmo drammaturgico; per questo sono molto eloquenti. Non sono un sottofondo atmosferico, ma dovrebbero aiutare lo spettatore a orientarsi nel turbinio dei personaggi (che cambiano repentinamente) e dei tempi (che sono anch'essi mobili). La *fabula* e l'*intreccio* in *Comœdia* hanno infatti degli scarti talvolta importanti.

Il rapporto con la musica influenza il mio spettacolo anche in un modo diverso e più divertito: nell'ultimissima parte dello spettacolo, gli Innamorati svolgono un lungo dialogo d'amore sulla falsariga della 'scena del balcone' di *Romeo e Giulietta* utilizzando, però, come materiale testuale, i versi di varie canzoni d'amore della tradizione sanremese nostrana o comunque di canzoni italiane. I testi sono incatenati con molta precisione, ma l'effetto è volutamente straniante e dunque comico. Nelle prime prove provavo addirittura a cantarmeli, ma nella versione attuale sono tutti recitati. L'idea era quella di creare una sorta di meta-dialogo, di dialogo stereotipico, valevole trasversalmente, attraverso i luoghi (più o meno) comuni della canzone d'amore. Sono arrivato a questa decisione perché cercavo un modo contemporaneo di tra-

durre quello che ho immaginato potesse essere l'effetto che in antichità producevano i dialoghi degli Innamorati, il cui eloquio pare fosse imbevuto di stilemi petrarcheschi. È stato abbastanza facile mettere in dialogo canzoni d'amore d'epoca e di autori diversi: a Sanremo e dintorni pare che si ami tutti allo stesso modo!

NP *Per preparare la versione inglese di Comœdia in occasione del Festival Fringe di Edimburgo, quest'ultimo dialogo 'musicale' senza musica (la musica risuona idealmente nelle teste del pubblico che riconosce di volta in volta le canzoni) è stato particolarmente difficile da tradurre. Ricordo le nostre lunghe discussioni. Avevamo la necessità di utilizzare canzoni di lingua inglese, lingua franca del Fringe, che fossero però intellegibili, anzi familiari, a un pubblico estremamente variegato e internazionale. Alla fine abbiamo trovato la quadra attraverso alcune hit internazionali e alcuni classici. Il tema è quasi ovvio: la traduzione teatrale deve mettere al centro il pubblico. Ne approfitto allora per chiederti: come ti relazioni rispetto al pubblico da 'comico dell'arte' dei nostri tempi?*

GMP Il pubblico dev'essere dentro lo spettacolo. Si vede bene dalle registrazioni audiovisive degli spettacoli. Questo tipo di spettacolo, ossia la Commedia, ha senso, a mio modo di vedere, solo col pubblico

presente in sala. Le registrazioni dello spettacolo stesso che ho fatto o ho dovuto fare senza pubblico, per quanto efficace possa essere stata la mia prova d'attore, mi appaiono carenti. Il pubblico, in uno spettacolo di Commedia, fornisce agli attori una sorta di rimbalzo di energia. Questi rimbalzi di energia fra attori e pubblico, fra scena e sala, sono richiesti da questo tipo di teatro. Lo spettacolo, come abbiamo detto, riflette su una tradizione complessa e sfumata come quella della Commedia ed è intensamente metateatrale.

Se posso aggiungere, anche in merito alla traduzione in inglese, al Fringe abbiamo dovuto e voluto porre molta attenzione al tema della diversità. La Commedia dell'arte è imbastita sugli stereotipi, ce ne sono di ogni sorta (a partire dal *body shaming*) e sembrerebbe poco adatta alla sensibilità odierna. Quantomeno è un problema che ci siamo posti, con gli altri membri della compagnia, con te in veste di ricercatore e traduttore. Ma è stata proprio la consapevolezza attuale del pubblico ad attualizzare il senso, ironico e dissacrante, degli stereotipi della Commedia. La dichiarata finzione dello spettacolo, il suo essere eccessivo e smodato, ne annulla il senso di *politically incorrect*, anzi lo rende addirittura uno spettacolo di denuncia, almeno in potenza. Il sessismo del Capitano

spagnolo denuncia il sessismo contemporaneo, ad esempio. L'autoironia dello spettacolo è cruciale e va esposta. Come mi ha detto il recentemente scomparso Luca Fontana, autore peraltro di un bel saggio sulla traduzione dei testi teatrali di Shakespeare (Fontana 2009): gli inglesi ridono davvero, mentre gli italiani sanno solo deridere. Al di là dei luoghi comuni, la Commedia dell'arte, ammesso che esista e sia nata in Italia, deve per forza deridersi. La maschera stessa deride il volto umano. Gli Innamorati deridono il petrarchismo. Il Capitano deride il militarismo e il sessismo. Pantalone deride il capitalismo mercantile e, forse, l'escatologia.

NP *In Comoedia, così come in altri tuoi lavori quali il recentissimo Frattali (2024), si palesa una potente riflessione sul fare teatro. Perché sei così affezionato al metateatro?*

GM Hai ragione: i miei spettacoli, *Comoedia* inclusa, sono intensamente metateatrali. Perché? Io parto da un assunto di base della narrazione, drammatica e non: nessuna storia esiste. Anche se un attore in scena racconta sempre qualcosa (Carlson 2014:2), qualsiasi storia o qualsiasi racconto non esistono per davvero. Le storie sono ricostruzioni che tendono a collegare in modo arbitrario determinati eventi all'interno del *continuum*

caotico della realtà. Questi eventi vengono selezionati e interpretati in modo da formare una narrazione coerente e significativa. In questo modo, gli individui attribuiscono un valore speciale a certi momenti, tracciando una figura che conferisce senso e ordine all'esperienza della vita. Questa necessità di creare storie riflette il desiderio umano di trovare un significato all'esistenza, di comprendere il proprio posto nel mondo e di comunicare questa comprensione agli altri. Ma in fin dei conti ritengo che ogni storia (e non mi riferisco solo alla *fiction*) non sia altro che un'allucinazione condivisa.

Esplorare la metateatralità significa allora esplorare la dimensione fittizia, non esistente, delle cose. Porsi il problema della finzione nel momento stesso in cui si racconta un avvenimento. Ma nessuna storia, per definizione, è mai accaduta veramente. La Commedia dell'arte è un genere antico, che nel suo essere tanto storia quanto insieme di storie, evoca un passato mitizzato. Eppure, nel suo mostrarsi anzitutto come narrazione, la Commedia ci mette di fronte alla realtà nuda del nostro "istinto di narrare" (Gottschall 2012), il nostro morboso, fino a divenire pericoloso, desiderio di raccontare. Per questo è metateatrale: riflette sui meccanismi basilari del teatro e al contempo va oltre il teatro stesso,

raggiungendo una dimensione trasversale dell'essere umano. In questo la Commedia è prepotentemente attuale, perché, nei nostri

mondi e nel nostro tempo, la narrazione è ovunque, viaggia attraverso i media. Non possiamo farne a meno, dopotutto.

4 Recitare il futuro: teatro, tecnologia, politica

NP *Abbiamo evocato più volte fin qui il tema dell'attualità della Commedia, del rapporto di questo passato col nostro presente. Per approfondire questo aspetto, vorrei allora chiederti di parlarmi più direttamente del tuo rapporto, in quanto 'comico', con la modernità tecnologica e mediale.*

GMP Per risponderti la prenderò alla larga, ma, fidati, arriverò al punto! Nella prefazione dell'*Amfiparnaso*, Vecchi spiega la sua volontà di unire musica e poesia drammatica: da qui il titolo dell'opera, che vuole significare 'doppio Parnaso', evidenziando come questa si nutra appunto di una doppia ispirazione. Personalmente condivido questa ambizione a unire i linguaggi espressivi. Ovviamente ciò è già insito nel linguaggio teatrale, linguaggio polisemico per statuto. Nei miei lavori ho sempre cercato di espandere ulteriormente questa idea. Dapprima ho provato a integrare nei miei spettacoli, con l'aiuto delle compagnie con cui ho di volta in volta lavorato, soluzioni tecnologiche e oggetti particolari che mi affascinavano: è stato così che

nel 2016 per lo spettacolo *Machina* mi sono moltiplicato in scena grazie all'impiego di proiezioni realizzate in modo da creare un effetto olografico; più avanti, nel 2021, nello spettacolo *Ant's Line. Formiche in fila indiana* comparivo nuovamente come proiezione, ma stavolta l'ologramma veniva realizzato con un 'ventilatore olografico' che suscitava immancabilmente la curiosità degli staff tecnici dei teatri in cui siamo approdati.

La spinta a ricercare queste e altre soluzioni trova la sua motivazione nel famoso verso di Giovan Battista Marino che tengo sempre in un luogo ben illuminato della mia mente: "È del poeta il fin la meraviglia". La sospensione magica provocata dalla meraviglia, infatti, può davvero aprire le coscienze degli spettatori, quasi tornati bambini, che diventano così ben più leggeri e vivaci del loro Io adulto che li aspetta subito fuori le porte del teatro. Pertanto, nel tempo, ho cercato di affinare studi e pratiche di quella particolare modalità di raccontare storie che va sotto il nome di *transmedia storytelling*

(Jenkins 2007). Si tratta di creare non solo storie, ma possibilmente universi – o mondi, o magari anche solo paesini – narrativi coerenti che lo spettatore può visitare prendendo varie strade a suo piacimento. I grandi *franchise* hollywoodiani insegnano e noi, con i nostri mezzi infinitamente minori, ascoltiamo e reinventiamo a nostro modo. Meraviglia, immersione e una tensione verso l'interattività, per mezzo di dispositivi ogni volta creati *ad hoc* attorno alle necessità di un racconto, con l'intento costante di entrare in connessione con l'altro, con il pubblico.

NP *Alla luce delle tue esperienze, quale senso o valore pensi abbia, o debba avere, il teatro nel nostro tempo?*

GMP Scherzando, mi piace dire che il teatro ha un solo compito: cambiare la vita delle persone. Eppure, qualche volta, finisco per crederci sul serio: intanto perché ha cambiato la mia, ma anche perché noto che modifica profondamente e con disarmante sistematicità anche il modo di intendersi a questo mondo di tutti coloro che ci hanno a che fare, anche se per poco tempo.

Sarà forse per la sua natura intrinsecamente sociale, ma in un'epoca in cui si teme per la scomparsa di molte professioni a causa dello sviluppo delle intelligenze artificiali, un luogo in cui le persone si incontrano per raccontarsi e ascol-

tare storie mi sembra protetto dalla sua stessa arcaicità. Arcaismo per arcaismo, allora, tanto vale andare a ripescare anche maschere antiche in cui le generazioni passate hanno distillato caratteri e forme dell'umano. Certo, la Commedia porta i segni del suo tempo, una visione assai peculiare e sicuramente parziale (si pensi, ad esempio, al fatto che non esistono maschere femminili); eppure pulsa ancora e ha un nuovo fremito di vitalità ogni volta che una sala ride a un nuovo, antico lazzo. Nel suo essere, poi, così esposta nei suoi caratteri di finzione, nell'esibire il suo essere finta, la Commedia si rivela estremamente sincera e illuminante, smascherando – perdonami il gioco di parole – i meccanismi della narrazione: non mi sembra poco, in un'era in cui le storie, da Instagram al complottismo, si imbellettano per sembrar vere.

NP *Vorrei concludere con un breve accenno ad altri tuoi lavori o collaborazioni non strettamente basate sull'universo della Commedia, da Ant's Line. Formiche in fila indiana (2021) a Frattali, che ha debuttato proprio nel giugno 2024 in provincia di Brescia.*

GMP Molto volentieri! Vedi: io professionalmente ho cominciato come attore e continuo a esserlo. E un attore, per definizione, è al servizio della scena. Ovviamente

ognuno porta qualcosa di sé anche nel ruolo più piccolo e marginale, ma io credo che sia compito dei bravi professionisti quello di sapersi adattare alle esigenze ogni volta differenti della macchina spettacolare di cui si è parte.

Nondimeno, la curiosità ha fatto sorgere in me di volta in volta il desiderio di esplorare territori che rimanevano al di fuori delle possibilità del lavoro da scritturato. E così nasce la volontà di provare a esplorare in autonomia: è stato così per la *Commedia dell'arte*. Il teatro per l'infanzia ha cominciato

a incuriosirmi insistentemente dopo la nascita di mio figlio, e così è partita la strada che ha portato ad *Ant's Line*, che è stato finalista al Premio Scenario Infanzia nel 2020. *Frattali* è un testo in cui trovano posto anni di letture e frammenti lasciati sul fondo della mia mente dal tempo e che hanno trovato il modo di incastrarsi tra loro, segnando un punto nella mia riflessione sul 'senso e la verità delle cose'. E i cassetti dei progetti strabordano, quasi esplodono e rompono la diga: noi proveremo a nuotare forte, poi sarà quel che sarà!

NOTE

- 1 La letteratura storiografica sulla *Commedia* è estremamente ricca. Per ragioni di spazio, solo alcuni studi di riferimento sono citati nel testo principale. Fra i lavori più significativi del settore, pubblicati *ex novo* o riediti in tempi recenti, segnaliamo anche: Megale 2017 e 2023, Molinari 2023, Monaldini 2024, Taviani 2021. Notevole anche la letteratura accademica di lingua inglese sulla *Commedia*, la quale ha conosciuto un'intensificazione negli ultimi anni (Chaffee, Crick 2022; Rudlin 2022).
- 2 L'intervista è stata realizzata e registrata principalmente durante una lunga pausa delle prove dello spettacolo *Frattali* a Poncarale (Brescia) il 29 aprile 2024. I due autori hanno poi perfezionato assieme la stesura. I riferimenti bibliografici e storiografici sono stati curati da Nicolò Palazzetti.

BIBLIOGRAFIA

- Allegri, Luigi (2009), *L'artificio e l'emozione. L'attore nel teatro del Novecento*, Roma-Bari, Laterza.
- Barbieri, Nicolò (ed. 2015), *La supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de' comici*, studio critico, note e varianti di Ferdinando Taviani, Bologna, Cue Press.
- Capozza, Nicoletta (2006), *Tutti i lazzi della Commedia dell'Arte. Un catalogo ragionato del patrimonio del Comico*, Roma, Dino Audino.
- Carlson, Marvin (2014), *Theatre. A Very Short Introduction*, Oxford, Oxford University Press.
- Chaffee, Judith; Crick, Olly (ed. 2015), *The Routledge Companion to Commedia dell'Arte*, London-New York, Routledge.
- Costola, Sergio; Crick, Olly, eds. (2022), *Commedia dell'Arte Scenarios*, London-New York, Routledge.
- Ferrone, Siro (2014), *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi.
- Fo, Dario (ed. 2018), *Mistero buffo*, ed. Franca Rame, prefazione di Giuseppina Manin, Milano, Guanda.
- Fo, Dario; Rame, Franca (ed. 2019), *Arlecchino. Dialoghi originali*, testo e traduzione di Franca Rame, Milano, Guanda.
- Fontana, Luca (2009), *Shakespeare come vi piace. Manuale di traduzione*, Milano, il Saggiatore.
- Geiger, Moritz (2018), *Lo spettatore dilettante*, ed. Gabriele Scaramuzza, Sesto San Giovanni, Aesthetica Edizioni
- Gottschall, Jonathan (2012), *L'istinto di narrare. Come le storie ci hanno resi umani*, trad. it. di Giuliana Maria Olivero, Torino, Bollati Boringhieri.
- Jenkins, Henry (2007), *Cultura convergente*, trad. it. di Vincenzo Susca, Maddalena Pepacchioli e Virginio B. Sala, Milano, Apogeo.
- Katrisky, Margaret A. (2006), *The Art of Commedia. A Study in the Commedia dell'Arte 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*, Amsterdam-New York, Rodopi.
- Kerr, Rosalind (2015), *The Rise of the Diva on the Sixteenth-Century Commedia dell'Arte Stage*, Toronto, University of Toronto Press.
- Kleist, Heinrich von (ed. 2022), *Il teatro delle marionette [1810]*, trad. it. di Leone Traverso, Genova, il Melangolo.
- Luongo, Alessandro (2015), "Andrea, mascheraio a Milano", *Il corriere della sera*, 10 novembre 2015, [20/10/2024] <https://nuvola.corriere.it/2015/11/10/andrea-mascheraio-teatrale-in-metropolitana/>
- Megale, Teresa (2017), *Tra mare e terra. Commedia dell'Arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Roma, Bulzoni.
- (2023), *Paradigmi del comico. Studi sulla Commedia dell'Arte*, Roma, Tab.

- Molinari, Cesare (1996), *Storia del teatro*, Roma-Bari, Laterza.
- (2023), *La commedia dell'arte*, Bologna, Cue (1 ed. Milano, Mondadori, 1985).
- Monaldini, Sergio (2019), “Teatro dell’arte, Commedia dell’arte, Opera in Musica”, *Musicalia. Annuario internazionale di studi musicologici*, 8-9 [2011-2012], Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2 voll.
- (2024), *Uno zanni per tre amorose. Vita e mestiere di Giovan Battista Fiorillo, commediante, e delle sue tre mogli*, Roma, Tab.
- Rudlin, John (2022), *The Metamorphoses of Commedia dell’Arte: Whatever Happened to Harlequin?*, Basingstoke (UK), Palgrave Macmillan.
- Scala, Flaminio (ed. 1976), *Il teatro delle favole rappresentative*, ed. Ferruccio Marotti, Milano, il Polifilo.
- Taviani, Ferdinando (2015), “Introduzione n. 11 alla Commedia dell’Arte”, *Teatro e Storia* 36: 269-295.
- (2021), *Il rossore dell’attrice. Scritti sulla Commedia dell’arte e non solo*, ed. M. Schino, Roma, Bulzoni.
- Taviani, Ferdinando; Schino, Mirella (2007), *Il segreto della commedia dell’arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, (1 ed. 1982).
- Tessari, Roberto (2013), *La Commedia dell’arte. Genesis d’una società dello spettacolo*, Roma-Bari, Laterza.
- Wilbourne, Emily (2016), *Seventeenth-Century Opera and the Sound of the Commedia dell’arte*, Chicago, The University of Chicago Press.

Nicolò Palazzetti è assegnista di ricerca presso il Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo della Sapienza Università di Roma dal 2021. Nel 2022 ha vinto una borsa Marie Skłodowska-Curie, finanziata dal programma Horizon Europe, per studiare il fandom dell’opera lirica nell’età digitale (*Opera Fandom in the Digital Age*). I suoi campi di ricerca includono la storia e l’analisi della musica del XX secolo, la sociologia della musica, i rapporti fra musica e media, il fandom digitale dell’opera lirica. Dopo la sua formazione in Estetica all’Università di Bologna e lo studio del pianoforte al Conservatorio di Pesaro, ha ottenuto un dottorato di ricerca in Storia e Sociologia della Musica presso l’École des Hautes Études en Sciences Sociales di Parigi nel 2017. Dal 2017 al 2018 è stato Teaching Fellow presso il Department of Music della University of Birmingham e dal 2019 al 2021 ha lavorato come ricercatore postdottorale e docente presso il Département de Musique e il LabEx GREAM dell’Université de Strasbourg. Ha inoltre ottenuto borse di ricerca dalla Fondazione Giorgio Cini di Venezia, dalla Fondazione Paul Sacher di Basilea, e dall’Institute of Musical Research della University of London. Ha pubblicato numerosi articoli in riviste nazionali e internazionali, tra le quali il *Journal of Modern Italian Studies* e *The International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, ed è autore della monografia *Béla Bartók in Italy: The Politics of Myth-Making* (The Boydell Press, 2021). | Nicolò Palazzetti has been a research fellow at the Department of History, Anthropology, Religions, Art, and Performing Arts at Sapienza University of Rome since 2021. In 2022, he was awarded a Marie Skłodowska-Curie fellowship, funded by the Horizon Europe programme, to study opera fandom in the digital age. His research interests include the history and analysis of 20th-century music, the sociology of music, the relationship between music and media, and opera fandom.

Following his studies in Aesthetics at the University of Bologna and piano at the Conservatorio di Pesaro, he earned a PhD in History and Sociology of Music from the École des Hautes Études en Sciences Sociales in Paris in 2017. From 2017 to 2018, he was a teaching fellow at the Department of Music at the University of Birmingham, and from 2019 to 2021, he worked as a post-doctoral researcher and lecturer at the Département de Musique and the LabEx GREAM at the Université de Strasbourg. He has also received research grants from the Giorgio Cini Foundation in Venice, the Paul Sacher Foundation in Basel, and the Institute of Musical Research at the University of London. He has published numerous articles in national and international journals, including the *Journal of Modern Italian Studies* and *The International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, and is the author of the monograph *Béla Bartók in Italy: The Politics of Myth-Making* (The Boydell Press, 2021).