

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 3/2019
ISSN 2611-3309

SILVIA CARANDINI

*Forme e funzioni del lazzo
nella drammaturgia dei comici dell'Arte*

*Form and Function of 'lazzo'
in the Dramaturgy of Commedia dell'Arte Comedians*

SOMMARIO | ABSTRACT

Il saggio analizza il contributo offerto dai comici della Commedia dell'Arte alla riflessione prodotta sul teatro comico in pieno Seicento. In particolare, si analizzano le funzioni svolte dal gioco scenico del "lazzo" in rapporto alla economia complessiva della pièce comica.

The essay analyzes the contribution offered by the comedians of Commedia dell'Arte to the reflection produced on comic theatre all along the seventeenth century. In particular, it analyzes the functions performed by the scenic device of "lazzo" in relation to the overall economy of the comic play.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

teatro, Seicento, lazzo, drammaturgia, commedia dell'arte
theatre, seventeenth century, *lazzo*, dramaturgy, commedia dell'arte



SILVIA CARANDINI

*Forme e funzioni del lazzo
nella drammaturgia dei comici dell'Arte*

Da l'altro canto della scena uscì messere Orlando, vestito da Magnifico, con giubbone di raso cremisino, con calze alla veneziana di scarlatto et una veste nera, lunga insino a terra, con una maschera ch'in vederla forzava la gente a ridere... [quindi] ... uscì il Zanne, che già molti anni erano che visto non avea il suo Pantalone e, sconosciutolo, spenzeratamente caminando, diede al Pantalone un grande urtone e contrastano l'uno con l'altro. Alla fine si conoscono e lì per la allegrezza il Zanne pigliò in spalla lo suo patrone e, voltizzano a guisa di rota di molino, quanto più ebbe il cielo di durare girò, e similmente il Pantalone al Zanne fece lo medesimo (Troiano 1568, in Tessari 1981: 115)¹.

Questa descrizione di un gioco comico complesso, inserito come snodo in una più estesa situazione drammatica, è uno dei primi documenti a riportare nella relazione di uno spettacolo di corte una sequenza mimico acrobatica, espressione di una scienza consolidata del ridicolo e del farsesco. La scena è raccontata

dal diretto testimone di una rappresentazione 'all'improvviso' alla corte di Baviera, nel 1568 in occasione delle nozze del Duca Guglielmo V con Renata di Lorena. Lo spettacolo, offerto da attori dilettanti, cortigiani, letterati, artisti fra i quali spicca il noto compositore Orlando di Lasso nella parte del Magnifico Pantalone, si ispira ai modi delle prime compagnie professionali italiane di comici dell'Arte che nello sviluppo di invenzioni drammatiche innovative andavano inglobando precedenti nuclei drammatici, come quel duetto tra servo e padrone, tra Pantalone e Zanni da tempo diffuso nella tradizione buffonesca. Quel tipo di gioco scenico descritto nella citazione, di lì a qualche decennio, verrà indicato con il nome di 'lazzo' e magari concisamente ridotto all'indicazione "fa il lazzo di cavalcare"².

Qui pro quo (l'iniziale disconoscimento), scontro verbale ("contrastano l'uno con l'altro"), acrobazia, agnizione e allegrezza, scambio di ruoli ("similmente il Pantalone fece allo Zanni") sono gli ingredienti fondanti la breve scena che suscita le risate del pubblico: "Tutti a chi più posseva a mostrare i denti dalle risa incominciare". Nello spettacolo presentato in Baviera, giochi di questo tipo si susseguono, intercalati in una trama ancora assai esile, attori dilettanti, le donne interpretate da maschi, modelli tratti dagli spettacoli dei comici professionisti, in rapporto ancora stretto con le farse e gli spettacoli di piazza.

Da alcuni anni erano andate formandosi in Italia compagnie professionali di soli uomini, ad alcune di queste si erano da poco aggiunte le prime donne, attrici colte, esperte di arti musicali e letterarie, e insieme a loro nuove tipologie maschili di genere 'serio'³. Le formazioni di attori 'mercenari' (come saranno chiamati) potranno allora interpretare e reinventare con maggiore efficacia le trame della commedia plautina coniugando il grottesco delle parti comiche (le maschere) con episodi romanzeschi, accenti patetici, vicende tragiche e pastorali, alternando le azioni e i diverbi sgangherati delle maschere con i discorsi

forbiti e i toni elevati delle coppie di innamorati. Dall'equilibrio sapiente di queste parti, dalla efficace specializzazione dei ruoli e dalla capacità di moltiplicare quasi all'infinito le invenzioni drammatiche, deriva certo la fortuna quasi immediata, in Italia e all'estero, di quel fenomeno che solo molto più tardi verrà denominato 'Commedia dell'Arte'⁴.

Alla fortuna presso pubblici diversi (di città e di corte, in Italia e all'estero) doveva accompagnarsi la violenta campagna denigratoria condotta dalla Chiesa post tridentina che rispolvera gli anatemi della patristica e getta il discredito sul mestiere dell'attore, il guadagno che ne ricava, la presenza delle donne in scena, le commedie zannesche, il riso buffonesco. Il volume pregevole di Ferdinando Taviani, *La fascinazione del teatro* (1969), documenta questa polemica, raccoglie gli scritti dell'epoca dedicati a contrastare quell'attrazione 'diabolica' che lo spettacolo dei comici esercitava e che la Chiesa nel condannare osserva e descrive con cura. Le accuse più veementi, quando non drasticamente rivolte alla pratica stessa del teatro, quando meno prevenute prenderanno nel corso del '600 a considerare i vari aspetti del fenomeno, colpiranno allora in particolare i risvolti buffoneschi, le allusioni oscene, il riso grossolano, considerati parti integranti del repertorio dei professionisti.

A partire dall'inizio del secolo, prende il via allora la controffensiva dei comici. Gli scritti di Pier Maria Cecchini, Giovan Battista Andreini, Nicolò Barbieri ripercorrono tutti gli argomenti del dibattito, alla luce anche delle teorie sulla commedia e delle riflessioni sul comico sviluppati dalla trattatistica cinquecentesca⁵. Fra gli argomenti più frequenti: il rigetto della semplice farsa e dei suoi rozzi interpreti, la pratica rivendicata della commedia regolare, il netto divario ribadito tra il buffone e il comico (nel senso di *comédien*) colto, di buoni costumi e di elevato sentire. Vi si afferma la distinzione fra un riso scurrile e un ridicolo moderato, emanazione di quella virtù, nominata da

Aristotele nell'*Etica Nicomachea*, 'eutrapelia' (da 'girare bene', 'volgersi bene'), che san Tommaso raccomandava per riposo dell'anima, in quanto piacere che interrompe le fatiche del pensiero razionale, con l'esercizio di detti giocosi o scherzosi⁶. Virtù che Dante citava nel *Convivio*: "La decima virtù si è chiamata Eutrapelia, la quale modera noi ne li sollazzi" (IV XVII 6). La raccomanda negli stessi anni dei comici il filologo olandese Daniel Heinsius, (*Ad Horatii de Plauto et Terentio iudicium*, 1618) in opposizione alle scurrilità riservate ai divertimenti del popolo. A metà secolo propugneranno questo riso moderato, fra gli altri, il gesuita Gian Domenico Ottonelli (nei cinque libri *Della Christiana moderazione del teatro*, 1646-1652) e Nicolas Boileau (*L'Art poétique*, 1674, Chant III)⁷. Eppure, malgrado tante assicurazioni da parte dei capomici letterati, tante professioni di moderazione e dotti riferimenti alle virtù eutrapeliche, quel riso sfrenato e grossolano, quelle allusioni oscene e quelle pratiche buffonesche continueranno a trasparire dagli scenari e zibaldoni, dai documenti iconografici, persino, anche se in modo più nascosto, nelle commedie distese destinate alla stampa. Continuerà quel riso eversivo a infondere determinante energia e fascino proibito nel repertorio dei comici dell'Arte.

Il successo delle compagnie dell'Arte a inizio '600 è attestato da un'ampia produzione letteraria e drammatica, ed è confermato dalle frequenti tournée all'estero, in Spagna, Inghilterra, Francia, Paesi Bassi, impero asburgico. Il funzionamento di questi veri e propri microcosmi imprenditoriali, si fonda su quell'originale modo di produzione drammaturgica oggi ampiamente studiato, che ottimizza le capacità attoriali dei singoli e moltiplica l'offerta di drammi. Ciò avviene grazie alla organizzazione per parti fisse – ruoli comici e seri, in lingua e dialettali – adattabili a un ventaglio infinito di trame. Queste, ridotte all'essenziale, labili tracce di azioni e di battute, vengono com-

pletate dall'invenzione 'all'improvviso' di giochi comici e verbali, di tirate, dialoghi, discorsi, approntati in un continuamente arricchito repertorio personale e di gruppo. Nel gergo teatrale, con i termini tecnici di 'scenario' o 'soggetto' e di 'zibaldoni' o 'robbe generiche', si indicano i materiali per lo più manoscritti che documentano tali procedure: si tratta di raccolte di trame comiche, tragiche e pastorali, insieme di parti e materiali verbali in lingua e in dialetto da innestare sulle prime, alla presenza del pubblico. Si conoscono oggi quasi mille scenari riuniti in raccolte presenti in varie biblioteche italiane, e databili dagli inizi del '600 ai primi del '700. Altri preziosi materiali di lavoro sono depositati negli archivi delle nazioni più frequentate dai comici, la Spagna e soprattutto la Francia⁸.

L'analisi ormai piuttosto avanzata da parte degli studiosi di questo vasto insieme di testi, oltre a documentare la fortuna ripetuta di alcune trame, i molteplici debiti, innesti e ibridazioni con repertori drammatici nazionali ed esteri, porta a indagare più a fondo i modi compositivi dei comici. La stringatezza di molti scenari, l'economia tecnica che li contrassegna rende non semplice l'impresa e dà adito a diverse interpretazioni. Mi limiterò qui a prendere in considerazione quel particolare termine tecnico, destinato a trasmigrare in opere distese degli stessi comici e diffondersi anche fra i letterati e all'estero, che con il nome di 'lazzo' o 'azzo' ('lazzy' in francese) indica un tipo di gioco scenico piuttosto frequente e certo fondamentale nella drammaturgia dell'Arte, oggetto anche questo da qualche tempo di studi specifici e interpretazioni⁹.

Il lazzo sembra caratterizzato per lo più da una misura circoscritta, da effetti spettacolari, forte dinamismo, ritmo preciso di gesti, movimenti e parole, possiede vita autonoma e autosufficienza, mostra la tendenza infatti a trasmigrare attraverso scenari e opere, a perpetuarsi nel tempo. Presenta una stretta fusione di componenti gestuali ed enunciati verbali (anche quando

manca la parola ma il significato è implicito), si posiziona strategicamente nella trama come uno snodo, una 'chiave' comica in parte convenzionale, che può chiudere una scena o aprire un breve interludio, come un inserto musicale. La matrice comica in genere prevale, il lazzo si tinge volentieri di ridicolo, ha tratti buffoneschi, a volte osceni e scatologici, è destinato a produrre un cortocircuito 'spiritoso', a provocare quindi tra il pubblico risa e sghignazzi.

Il termine 'lazzo' – o anche 'azzo' – non compare nelle prime raccolte di scenari, compresa quella celebre data alle stampe dal capocomico Flaminio Scala nel 1608, la silloge più conosciuta e letterariamente controllata, ma è riconoscibile anche in questi casi e in contesti drammatici diversi¹⁰. Raramente lo si trova descritto nel suo svolgersi completo come nell'esempio presentato all'inizio, o circa un secolo dopo, come nella traduzione di Thomas Guellette dello scenario dell'Arlecchino Dominique Biancolelli che recita a Parigi, il suggestivo e surreale lazzo del fantasma:

Quand toutes nos scenes d'epouvante sont faites, je dis: "Le Seigneur Mario est mort, je ne le verray plus. Que le Ciel lui donne santé et allegresse!" Alors Mario survient qui, entendant ce discours, met son pied par derriere entre les deux miens, et ses deux mains à costé des miennes; je compte mes pieds, j'en trouve trois; mes mains, j'en trouve quatre, la frayeur me prend; après plusieurs lazzis de frayeur, je me sauve en criant: "Au secours!"¹¹.

Per lo più la presenza dei lazzi è indicata in forma ellittica, con una intitolazione comprensibile solo per gli addetti ai lavori. Frequente la dizione più generica "fanno lazzi", mentre altre notazioni appaiono piuttosto criptiche come, fra i tanti repertoriati da Nicoletta Capozza, i "lazzi di notte", o "azzi del ficca, ficca", "lazzi di morte", "azzi dello zitto", "il lazzo della

malinconia", "lazzi di riverenza" ; "fa il solito lazzo d'attaccarsi", "azzi del sì e del no" (2006: 31, 39, 42, 62, 75, 97); o fra i lazzi citati dal Perrucci: "il lazzo di lascia questo e prendi questo", il "lazzo dell'aquila a due teste", il "lazzo della Pellegrina" (1699: 192-93)¹². Viene da chiedersi se a volte il gergo tecnico non mascherasse anche contenuti salaci e riferimenti espliciti a personaggi e situazioni intoccabili, provocazioni satiriche quindi da lanciare in scena all'improvviso, senza che restasse traccia.

Diversi studiosi hanno indagato il fenomeno riscontrando ricorrenze interessanti di lazzi che nel tempo si riproducono nei repertori italiani e stranieri. Si sono potute declinare precise tassonomie e categorie, a partire dalla ripartizione primaria in lazzi prevalentemente gestuali e verbali (già Cicerone, citando Aristotele, distingueva tra comico verbale e referenziale), si sono potuti classificare la natura erotica, scatologica, schietamente oscena di alcuni, le espressioni di stati d'animo (di paura, rabbia, gelosia) per altri, i sintomi di vizi o malattie dell'anima (ghiottoneria, avarizia, concupiscenza, smodata gelosia), i lazzi macabri e altri raggruppamenti tematici. Cito qualche esempio trascorrendo da gag essenzialmente mimiche, acrobatiche e gestuali a scambi verbali e sensi linguistici quasi surreali:

Burattino di strada con una scaletta à pioli per montar dal giardino da Filippa conforme si sono dati la posta per godersi, finge notte facendo azzi, et cascate, appoggia la scala al giardino, salendo sopra, Zanni credendosi che sia il Capitano li tira l'archibugiata Burattino fa la cascata dalla scala fingendosi morto [...]¹³.

Dans ma premiere scene, quand mon maistre a donné la serenade et s'est retiré, je dis que la nuit est bien / obscure et qu'il ne faut pas parler, parce que si mes parolles estoient perdues, je ne pourois plus les retrouver dans l'obscurité¹⁴.

Scena 11. Isabella, Rosetta e detti – Policinella li dirà l'amore del Dottore, Isabella se ne meraviglia, poi dice volerlo amare fintivamente per haverne qualche regalo, poi va rispondendo a Policinella; Policinella conforme quella va parlando, così con il solito lazzo va mettendo le parole dentro la coppola e le porterà al Dottore con lazzi [...] ¹⁵.

Difficile in realtà definire con esattezza la natura del lazzo e in molti casi, data la difficoltà a stabilirne connotati precisi, si tende ad attribuire alla categoria scene di vario tipo, burle, azioni mimiche riconducibili invece a forme comiche più distese e strutturali. Gli attori che scrivono trattati in difesa dell'arte loro, nel definire una poetica drammaturgica e riferendosi ai contenuti frequentemente scabrosi e decisamente buffoneschi di questo gioco scenico, tendono come abbiamo visto, a segnalare limiti da rispettare, a indicare regole per un loro adeguato utilizzo. Deprecano ad esempio le eccessive interruzioni che lazzi troppo numerosi impongono allo sviluppo della trama, raccomandano parsimonia nell'uso di facezie, come per il sale che si aggiunge al cibo, il quale dà sapore se usato con moderazione, ma se si eccede produce un gusto amaro ¹⁶. A volte, scrive Niccolò Barbieri nella *Supplica*, le facezie "sconcertano tutta la favola" mentre invece "muove il riso il comico e non è buffone, poiché il fondamento del comico non è far ridere, ma dilettere con l'invenzioni meravigliose e con istoriche e poetiche fatiche" (1634: 23-24). Rivendicano tutti quindi il primato della fabula e il comico come condimento decoroso, per non "scontentare i savi e intendenti" (Cecchini 1628: 25).

A partire dalla fine del '600 autori letterati e attori scrittori sentiranno poi la necessità di chiarire ai non addetti ai lavori il senso e il significato del gergo in uso presso i comici professionisti e quindi di sciogliere il significato anche del termine 'lazzo'. Il poligrafo Andrea Perrucci, nel suo trattato (*Dell'Arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*), consuntivo delle

esperienze sceniche del secolo, nel fornire informazioni sugli strumenti di lavoro dei comici, cioè sulla funzione dei 'soggetti' o 'scenari' aggiunge una spiegazione circa l'impiego dei lazzi, la loro natura, invenzione (distingue tra lazzi vecchi e nuovi) e "decifrazione", rivolta "a chi non l'ha in pratica":

Il soggetto non è altro che una tessitura delle scene sopra un argomento formato, dove in compendio si accenna un'azione, che deve dirsi e farsi dal recitante all'improvviso [...]. Si deve avvertire per dar contezza delle cifre del soggetto a chi non l'ha in pratica, perché a chi è del mestiero è superfluo, che lazzo non vuol dir altro che un certo scherzo, arguzia, o metafora in parole o in fatti [...] che deve il corago, o concertatore della commedia, spiegarle all'ora che concerta il soggetto, o vero discifrarsi da chi ne sarà pratico, e questo in quanto a lazzi vecchi, perché i nuovi bisogna, che gli dichiarino e specifichino colui che l'ha ritrovati (1699: 186-87).

Precisa altrove che i lazzi sono prerogativa delle parti dei "ridicoli", principalmente del primo e del secondo zanni. Aggiunge che risultano piacevoli purché eseguiti con "decoro e onestà [...] abbiano del salace e non dello sciocco" (149).

Nel primo '700 è il padre Placido Adriani, religioso, letterato e attore dilettante in abito di Pulcinella, a pubblicare nel 1732 alcuni scenari e a rimandare, nell'indicare i lazzi, a un elenco finale dove questi e altri ancora vengono spiegati, come ad esempio il "Lazzo dell'Orina fresca" e il "Lazzo dei colombi"¹⁷. Pochi anni prima, l'attore capocomico Luigi Riccoboni, stabilita nel 1719 la sua compagnia nuovamente a Parigi (dopo la cacciata degli Italiani nel 1697) pubblica nel 1728 una *Histoire du Théâtre italien* dove spiega, tra l'altro, l'uso di questo ormai antico e desueto dispositivo della tradizione dei comici italiani e, dopo aver consultato i più anziani di loro, si interroga anche sull'etimologia del termine, supponendo una corruzione del toscano 'lacci', cioè in francese 'liens', con un lombardo 'lazi' e 'lazzi' e

quindi proponendo la funzione di laccio, nel senso di legame interno tra le scene:

Nous appelons *Lazzi* ce que l'Arlequin ou les autres Acteurs masqués font au milieu d'une Scene qu'ils interrompent par des épouvantes, ou par des badineries étrangères au sujet de la matière que l'on traite [...]. J'ai demandé la véritable signification de ce mot à des anciens Comédiens, qui n'ont pu satisfaire ma curiosité [...] J'ai examiné ce que le terme *Lazzi* vouloit dire; comme nous parlons ordinairement la langue Lombarde mêlée de quelque parole Toscane, on peut bien avoir prononcé *Lazzi*, parole Lombarde, au lieu de *Lacci* parole Toscane. *Lazzi* ou *Lacci* signifie en François *Liens* [...].

Ces *Lazzi* interrompent toujours le discours de Scapin, mais en même temps ils lui donnent occasion de le reprendre avec plus de vigueur [...] quoique absolument inutiles, dis-je, ils ne s'éloignent point de l'intention de la Scène, car s'ils la coupent plusieurs fois, ils la renouent par la même badinerie, qui est tirée du fond de l'intention de la Scene (1728: 65-68)¹⁸.

Poco dopo sarà il Quadrio a ribadire:

[...] lazzi si chiamano per corruzione di vocaboli, invece di laccj, perché a somiglianza di laccj o cappi che da prima allargati, scorrendo poi legano e stringono subitamente ciò che passandovi li tocca; essi medesimamente si allargano dal soggetto, ne continuano il filo; ma dopo breve interruzione si stringono subitamente; e con rinforzato legame continuano il cominciato discorso (1739, cit. in Apollonio 1981, II: 158).

Del resto, ad avallare questa ipotesi – che la critica oggi contraddice facendo derivare il termine piuttosto da 'azione' –, proprio all'inizio invece del Seicento, nella prefazione alla sua commedia ridicolosa *La Tartarea* (1614), l'attore e autore dilettante Gio-

vanni Briccio sembra avallare quel significato elencando “burle, lacci, botte, motti, facezie, inganni, groppi e bizzarrie” quali ingredienti della commedia, “ma poi usa – scrive Luciano Mariti – anche il termine ‘azzo’ per definire una azione mimica” (1980: 120). Hanno avuto probabilmente ragione gli studiosi come il Valeri, che hanno preferito rifarsi a una derivazione etimologica del lazzo da ‘azione’, da un ‘fare azione’, abbreviato in ‘fare l’azzo’ poi sintetizzato con ‘lazzo’. Resta però suggestiva l’altra ipotesi, se non come etimologia, diciamo in quanto significato assonante ed evidentemente consueto nell’esperienza di autori, professionisti e spettatori.

Questo secondo significato rimanda a un ‘legame’ molto più stretto e necessario del lazzo con la trama, un ‘cappio’ che stringe, condensa il senso di una scena, pare contraddire l’interpretazione diffusa che si tratti di una digressione, un’escrescenza ludica e gratuita, destinata per ragioni commerciali a soddisfare il gusto del pubblico. Già uno studioso acuto come Mario Apollonio a proposito delle invenzioni drammaturgiche dei comici scriveva:

infine proprio il sovrapporsi d’una scena all’altra, e in un equilibrio che non poteva mai essere del tutto distrutto, anche nella più pazza farandola di movimenti dispersivi (lo spettacolo dell’Arte non si riduceva mai a spettacolo di ‘varietà’ composto di elementi eterogenei, non legati da una vicenda; gli attori avevano l’eredità della Commedia, dunque della ragione e della logica) [...] suggeriva il senso d’una libertà infinita in un regno di fantasia. Ma è libertà che nasce dalla legge” (1981, I: 575, cit. in Gambelli 1993-1997, I: 320).

Il lazzo, in questo senso, svilupperebbe la sua forza comica proprio dal contesto drammaturgico in cui si trova e nel corto circuito che provoca al suo interno. Una pièce solo composta di lazzi non avrebbe efficacia, così come una commedia senza

lazzi risulterebbe insipida. È dal contrasto fra comico e patetico, fra parti ridicole e parti serie, battute dialettali e in lingua toscana, basse facezie e locuzioni argute, doppi sensi decifrabili dagli intendenti, che la drammaturgia dell'Arte si sviluppa e ottiene successo. I lazzi costituiscono un contrappunto comico dell'intreccio, sono destinati a suscitare il riso, e con il riso a contrastare il versante serio della fabula, la morale, la logica corrente, a rafforzare e moltiplicare, allo stesso tempo, gli intenti della commedia.

Il lazzo sembra parlare a volte la lingua 'incongrua' del sogno, del lapsus, o della follia, mimare il gioco infantile verbale e motorio, secondo procedimenti forse non lontani da quelli del motto di spirito indagato da Freud (*Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*, 1905) e anche da alcune delle riflessioni sul riso di Bergson (*Il riso. Saggio sul significato del comico*, 1901). Sul fondamento eversivo, antilogico e ludico del comico, sulla funzione liberatoria delle tecniche spiritose insistono, come noto, oggi teorie cognitive, linguistiche e letterarie⁴⁹. Forse anche il potenziale comico racchiuso nel lazzo, la sua natura di "metafora in parole o in fatti", come scriveva il Perrucci, la sua misura per certi versi ripetitiva e convenzionale, con l'effetto di sorpresa garantito dall'improvvisazione di cui sono maestri gli zanni (le fonti lo confermano), può fornire elementi interessanti di riflessione per una teoria del comico teatrale che contempli gli effetti combinati di una retorica fondata su un doppio registro: l'espressività del corpo e le figure di linguaggio.

È possibile che verso la seconda metà del '600 e il primo '700, esaurita la fase più innovativa e inventiva del fenomeno dell'Arte, un certo scempenso e i gusti cambiati di un pubblico meno colto o straniero, quindi non in grado di intendere la lingua italiana, abbiano portato ad eccedere nei toni e nelle gag gestuali, ad accumulare facezie gratuite, convenzionali e prive di connessione interna (come stigmatizzeranno tanti teatranti,

da Riccoboni a Goldoni). Nelle raccolte più tarde di scenari, pur nella schematicità abbreviata delle azioni, è possibile cogliere una tale tendenza. Resta però che dove la tradizione sviluppata dalle compagnie italiane ha innestato i suoi frutti migliori, penso in particolare agli esiti in Francia nella seconda metà del '600, il dispositivo scenico del lazzo ha potuto rifiorire e prendere risalto quale efficace snodo di una trama comica anche più complessa. Mi riferisco ovviamente alle commedie di Molière e agli scenari di Dominique Biancolelli, grande secondo zanni che negli stessi anni interpreta a Parigi per gli *Italiens* la parte di Arlecchino, nella stessa sala del Palais Royal dove a giorni alterni recita Molière²⁰.

Insisto su questo punto perché di recente uno studio particolarmente attento alle varianti e declinazioni dei lazzi nella vasta produzione di scenari italiani, analizzati in funzione dei prestiti in Molière, ha voluto paradossalmente concludere sulla gratuità dei giochi scenici nelle opere del grande capocomico, considerati assemblaggi di unità disparate, scene mimiche e facezie – da lui stesso nel ruolo di servitore, come noto, spesso agite – introdotte a ‘parassitare l’azione’, senza alcun senso e utilità per lo sviluppo della trama²¹. La fabula, sostengono i due autori di questo studio, sarebbe in tante sue commedie (e non solo in quelle più dichiaratamente farsesche) puro pretesto per sviluppi ludici. Tale sarebbe il lascito dei comici italiani accolto da Molière, una comicità del tutto gratuita, funzionale alle esigenze commerciali dell’impresa teatrale. Scrive Claude Bourqui: “dans l’esthétique de Molière le ridicule provoque le rire et rien de plus. Il est par principe dégagé de toute intention moralisante, ou plus largement utilitaire [...]” (Bourqui, *Vinti* 2003: 183)²². Certo, ammette lo studioso, in alcuni momenti della sua carriera, Molière conferirà una funzione determinante al ridicolo, come arma satirica o strumento di seduzione del pubblico, ma resta che “le fondement du comique moliéresque demeure dans l’acte de faire rire”²³. Tale sarebbe di conseguen-

za anche il senso dei giochi scenici negli scenari del Biancolelli, dove Arlecchino in prima persona, come noto, raccoglie i lazzi personali che introduce nelle pièce degli Italiens. Lascio alla ben agguerrita critica molieriana il compito di contestare l'interpretazione di cui sopra, basti ricordare, già solo per l'Italia, le letture di Francesco Orlando e di Francesco Fiorentino²⁴. In particolare affido la risposta a una studiosa come Delia Gambelli (alla quale questo intervento deve molto) che tanto ha lavorato sulle articolazioni e funzioni del comico in Molière e in Biancolelli, sulla coerenza interna anche degli scenari di quest'ultimo e sui rapporti quindi fra la tradizione italiana e le commedie di Molière, giungendo a conclusioni decisamente opposte a quelle sopra citate²⁵.

Vorrei allora, per concludere, puntare lo sguardo sulla figura che Dominique Biancolelli ha portato a un grande sviluppo, evidenziare i percorsi e le strategie comiche di una fortunata maschera attraverso il XVII secolo, il secolo della massima fortuna del fenomeno dell'Arte. Vorrei anche solo accennare alle vicende, già ampiamente tracciate dagli studi, che hanno interessato le successive configurazioni di Arlecchino, le sue apparizioni tra Italia, Francia e dintorni, dalla sua 'invenzione' a fine XVI secolo, al termine del XVII secolo, quando una fortunata stagione indiscutibilmente si chiude, quando nel 1697 l'Ancien Theatre-Italien chiuderà battenti e i comici lasceranno Parigi. Attraverso le figurazioni di questo secondo zanni, zanni balordo e perturbatore, si possono cogliere alcuni modi, significati e trasformazioni della comicità burlesca, così come viene declinata dagli attori professionisti e da loro trasmessa fuori dei confini d'Italia. Alcuni studiosi hanno voluto ad esempio vedere nelle trasformazioni che subisce il suo celebre costume a 'pezzette' colorate, dalle toppe irregolari e stracciate degli esordi alle eleganti losanghe di fine secolo, il segno di un processo di norma-

lizzazione, di regolarizzazione e di moderazione²⁶. Per un altro verso si potrebbero registrare anche crescenti effetti fantastici, fulgori satirici, varianti malinconiche e qualità trasformistiche nelle ultime incarnazioni della variopinta e infernale figura.

La maschera di Arlecchino proprio in Francia sembra nascere nell'invenzione dell'italiano Tristano Martinelli. La compagnia diretta dal fratello Drusiano è registrata tra la Spagna, le Fiandre, Londra e Parigi negli anni '70 e '80 del Cinquecento, la silhouette con abito a macchie colorate è presente in alcuni quadri di pittori fiamminghi, pubblicati e analizzati nel più importante studio dedicato al geniale e bizzarro interprete da Siro Ferrone. Qualche anno dopo un Arlecchino, forse riconducibile al Martinelli, è figurato in scene drammatiche con altri tipi e maschere dell'Arte nelle celebri incisioni della Raccolta Fossard²⁷. L'attore è vissuto a cavallo fra '500 e '600, caratterizzato anche nella sua biografia da una vena individualista e buffonesca ancora esplicita. Dedicata a Enrico IV di Francia e a Maria de' Medici, in occasione delle loro nozze l'anno 1600, quel libretto pomposamente intitolato *Compositions de rhétorique* (1601, cit. in Beijer, ed., 1928), conservato in copia unica alla Bibliothèque Nationale de France, che con le sue 57 pagine bianche su un totale di 70 (tutte numerate e suddivise in ben tre 'Libri'), con i pronunciamenti comici nelle restanti poche e le immagini grottesche, costituisce un vero e proprio lazzo editoriale. Di infinite buffonerie e sberleffi sono inoltre condite le lettere che Martinelli rivolge ai grandi della terra, strepitosi depositi di lazzi verbali dispiegati a sostenere una personale strategia promozionale di grande efficacia, dove vita e arte, vicende biografiche e tecniche professionali si mostrano aggrovigliate e inscindibili. Refrattario il grande comico a qualsiasi disciplina di compagnia, le uniche tracce delle sue interpretazioni, sono forse rinvenibili in alcune commedie distese di Giovan Battista Andreini, come, ancora Siro Ferrone, convincentemente dimostra²⁸.

Riemerge in seguito con forza e originalità la maschera nella figura da cui siamo partiti, cioè in Domenico Biancolelli, Arlecchino nella Parigi degli anni '60 e '80 del Seicento, attore nella compagnia del Théâtre-Italien (l'ancien Théâtre-Italien) che insieme con Tiberio Fiorilli-Scaramouche recita al Palais Royal in condivisione con la troupe di Molière. Sono fortunatamente arrivati fino a noi, nella traduzione tardiva di Thomas Gueullette (eseguita tra il 1750 e il 1766), gli scenari da lui in uso, quasi uno zibaldone, incentrati sulla sua parte e le invenzioni comiche nel ruolo ipertrofico di secondo zanni; appena accennati invece la trama, il ruolo degli altri personaggi e le situazioni drammatiche. I numerosi lazzi puntualmente descritti, alcuni qui già citati, risultano quasi sempre, pur nella sommaria trattazione, in efficace contrappunto con la trama, dettati e motivati anche, come notava Delia Gambelli, da un filo conduttore che di scenario in scenario lega quei frammenti e delinea una mappa esautiva della comicità buffonesca, quasi a raccogliere l'esperienza di alcune generazioni di zanni²⁹. Arlecchino qui raffina le sue strategie, è sempre un buffone, ma da professionista si preoccupa di fissare sulla carta le invenzioni che accumula e creare così un repertorio comico, certo molto personale ed eccedente, ma inteso comunque in funzione del lavoro in compagnia e della comicità di altri comprimari come Tiberio Fiorilli, forse anche a futura memoria, per fissare qualcosa della tecnica più effimera dei comici dell'Arte. Inoltre, anche se il contesto drammatico risulta in genere appena accennato, la parte e i lazzi di Biancolelli, le sue stesse intemperanze e derive farsesche si stagliano nel concerto riconoscibile di una trama. I modi contigui della comicità di Molière e della troupe francese che recita accanto agli *Italiens* non sono evidentemente senza influsso su questi ultimi, anche sulle esuberanti invenzioni dell'Arlecchino Biancolelli.

Il percorso sembra chiudersi a fine secolo con Evaristo Gherardi, ultimo Arlecchino dell'ancien Théâtre-Italien, che racco-

glie scene dal repertorio presentato all'Hotel de Bourgogne nei sei volumetti a stampa del suo *Théâtre Italien* (1700). Numerosi sono gli autori francesi delle pièce qui riportate, fra i quali Dufresny, Fatouville, Montchenay, Le Noble, Palaprat, Regnard, opere graziosamente donate (scrive Gherardi nel suo "Avertissement qu'il faut lire") e che la compagnia interpreta, manipola e riadatta³⁰. Rappresentate dagli *Italiens* tra il 1680 e il 1694, queste "Scènes" segnalano importanti passaggi e mutamenti intervenuti nel repertorio, a partire dalla crescente francesizzazione del linguaggio e dello stile, quando allora si denomineranno "Comédies françaises accommodées au Théâtre Italien". Nella prima parte documentano gli ultimi anni di presenza di Biancolelli in compagnia, tredici commedie che si richiamano ancora a un modello italiano, fino al 1688, anno della morte del grande Arlecchino, sostituito nella parte da Angelo Costantini prima, e poco dopo dal Gherardi stesso. Ancora in *Arlequin Empereur de la Lune*, pièce rappresentata il 5 marzo 1684, vivo quindi ancora Dominique, in una delle "Scènes Françaises" una didascalia spiega l'azione burlesca di Arlecchino il quale ha promesso al Dottore che la figlia sposerà l'Imperatore della Luna. Nel raggirare il balordo lo zanni insegna la riverenza che dovrà fare quando, fuoriuscendo da una tromba, udirà la voce dell'illustre personaggio. Mostra quindi al Dottore come inchinarsi profondamente, in una scena che una didascalia dettaglia:

Le Docteur se baisse encore davantage, & dans le mesme temps Arlequin leve le derriere, de maniere que le docteur y donne du nez dedans. Après ce lazzi italien, Arlequin leve sa Trompette en l'air, & feignant d'y parler dedans dit [...] (Gherardi 1701, I: 150; la sottolineatura è mia)³¹.

Celebre e spesso citato il lazzo dell'anziano Scaramouche (aveva 77 anni) in *Colombine avocat pour et contre* (1685) che si esibisce in una scena di paura, senza proferire parola, con espressio-

ni e smorfie che per più di un quarto d'ora fanno sganasciare il pubblico. Il Gherardi, che descrive la sequenza tutta mimica e il lazzo in una didascalia in francese che occupa tutta la scena settima dell'atto secondo, conclude con uno sperticato elogio del grande interprete, aggiungendo che a Roma un principe aveva commentato l'arte di Tiberio Fiorilli con le parole (in italiano): "Scaramuccia non parla e dice gran cose" (Gherardi 1701, I: 308-09, cit. in Gambelli 1993-1997, I: 219-20). Di "lazzi italiens" si parlerà meno in seguito nelle pièce qui raccolte, ma è probabile che venissero ancora utilizzati in abbondanza, anche se non registrati. Gherardi avvertiva infatti all'inizio del primo volume

que les Pièces Italiennes ne sçauroient s'imprimer: la raison est, que les comédiens Italiens n'apprennent rien par coeur [...]. Ainsi la plus grande beauté de leurs Pièces est inséparable de l'action, le succès de leurs Comédies dépendant absolument de leurs Acteurs.

Con questa precisazione, l'ultimo Arlecchino del secolo fa intendere che nella sua raccolta si trovano soprattutto le "Scènes Françaises qui ont été jouées sur le Théâtre Italien", opere di letterati, alle quali evidentemente la compagnia continuava a interpolare scenette, gag e lazzi italiani 'all'improvviso'. Aggiunge infatti il Gherardi, rovesciando quindi il procedimento, che le invenzioni francesi "Elles étoient comme enchassées dans nos sujets", si trovavano incluse nei loro soggetti o scenari. Questo certamente accadeva nella fase iniziale (quella che registra ancora la presenza di Biancolelli e Scaramouche), mentre nelle rappresentazioni più tarde sembra decisamente prevalere una costruzione più letteraria delle pièce ("Avertissement qu'il faut lire", in Gherardi 1701: 3-7)³². L'incisione iniziale dell'edizione stampata ad Amsterdam nel 1701³³, mostra l'interno di un tempio con Arlecchino entro una nicchia ridotto a statua nella posa tipicamente sbilanciata di tanta iconografia, mentre la

musa seduta al centro distribuisce le spoglie dei due zanni italiani, Arlecchino e Mezzettino, a una frotta di amorini che si affrettano a rivestirsi, come per uno scherzo giocoso in maschera.

Nelle successive poco meno di trenta pièce raccolte nel *Théâtre Italien* si può riconoscere un decisivo cambiamento di stile, con una assai ridotta presenza della lingua italiana, una più appariscente spettacolarità, il prevalere negli argomenti di parodie mitologiche e del fantastico. Di maggior peso risultano anche le parti cantate e danzate, mentre la comicità degli zanni appare meno aggressiva e triviale; più lieve e a tratti quasi malinconica la figura di Arlecchino che si specializza in travestimenti a ritmo forsennato, nonché in moltiplicazioni e contraffazioni di voci, e che a volte anche danza. Lazzi espliciti se ne individuano pochi dopo la scomparsa di Biancolelli.

Curiosa appare la commedia con cui si chiude il secondo volume della raccolta del Gherardi nell'edizione Braakman (non presente invece nell'edizione parigina), si intitola *Les intrigues d'Arlequin aux Champs-Élysées* e pur destinata ai Comédiens Italiens du Roy da un autore non meglio identificato si avverte che non è stata mai rappresentata, eppure è giudicata degna di comparire a stampa. È preceduta da una lunga lettera dell'astrologo e filosofo Cardano in cui si racconta come nei campi Elisi, per rallegrare gli antichi filosofi, Plutone decida di allestire una commedia che sappia divertire e a questo fine si ricordi del recente arrivo di un eccezionale comédien, l'Arlecchino italiano da poco deceduto, cioè il grande Dominique Biancolelli. Fra gli interpreti, oltre all'ombra di Arlecchino (interprete certo Evaristo Gherardi), Plutone mette in campo Aristotele nella parte del Dottore, Diogene come zanni Mezzettino, Elena di Troia come Isabella, Zenone come l'innamorato Ottavio, e via dicendo. Colpisce che fra le gag che Arlecchino esibisce nell'oltretomba, ci sia il lazzo di acchiappare una mosca, in questo caso posata sulla guancia del grazioso Ottavio. Lo zanni balordo e geloso crede si tratti di un travestimento

dell'amata Colombina, la vuole scacciare e la apostrofa in malo modo, sia in francese che in italiano: "Ah, coquine de Colombine, *perfida, scelerata*". Poi scoprirà che si trattava della 'mosca', il finto neo di bellezza posato sul viso del giovane bellimbusto. Così rivive un lazzo, omaggio al grande interprete che nei suoi *Scenari* lo esegue nei panni del servo di Don Giovanni in *Le festin de pierre*. Si tratta della scena esilarante in cui, poco prima dello sconvolgente apparire della statua del Commendatore, Arlequin allestisce la tavola e provvede alla cena del padrone con ameni diversivi: "[...] après tous les lazzis pour mettre le couvert, pour excroquer quelques morceaux de dessus la table, celui de la mouche que je veux tuer sur son visage [...]" (cit. in Gambelli 1993-1997, I: 305).

Il racconto delle gesta di buffoni e attori che nell'aldilà si trovano, vivi o morti, a recitare e affascinare gli abitanti degli inferi costituisce un topos molto diffuso e ben noto fin da tempi lontani. In particolare la maschera di Arlecchino, come noto, sembra provenire da leggende medievali accompagnate da un leitmotiv infernale, come si potrebbe inferire dalla maschera nera che indossa, da assonanze del nome con il dantesco diavolo Alichino e in Francia con il demone Hellequin e molte altre ancora. Anche l'attore che forse fu il primo Arlecchino, Tristano Martinelli, è collegato a una serie di libelli pubblicati a Parigi nel 1585 (un secolo prima della pièce pubblicata dal Gherardi!) in cui si parla della discesa agli inferi di un "Harlequin comédien Italien" in relazione alle vicende di una famosa tenutaria parigina di bordelli, seguito da altri libelli collegati, a documentare, tra accuse e difese, scandali, una feroce polemica tra rivali³⁴.

La ribalda provocazione e grossolana espressività di questi fogli a stampa, a un secolo di distanza e dopo tanti altri viaggi teatrali, tante altre catabasi buffonesche presenti in scenari e commedie distese, si traduce in graziosa coreografia di genere e musicale favola mitologica con questo *Les intrigues d'Ar-*

lequin aux Champs-Élysées. I lazzi acrobatici di Arlecchino, le sue superbe e buffonesche provocazioni ai potenti della terra e dell'inferno, sono diventati innocui *divertissements*, hanno perso la forza trasgressiva, l'efficacia promozionale, si tingono di nostalgia per un passato glorioso, per una tradizione giunta al crepuscolo; in Francia a causa della perdita di favore del re, ma anche in Italia dove il trattato del Perrucci nel raccogliere in una *summa* la lunga storia *Dell'Arte rappresentativa premeditata e all'improvviso*, allo stesso tempo ne decreta l'irrimediabile consunzione e la conclude.

A ritmo serrato si erano susseguite a partire dagli ultimi decenni del XVI secolo le tournée delle compagnie dell'Arte in Spagna, nelle Fiandre, in Inghilterra, in Francia, anche a Praga e Vienna. Lungo questi percorsi hanno viaggiato quindi anche i congegni ben rodati delle parti comiche e dei lazzi, i quali subiscono grazie agli scambi e alla 'internazionalizzazione' interessanti modifiche, ma anche processi di obliterazione e occultamento³⁵. Divenuti nella seconda metà del Seicento un ricco repertorio, i lazzi sopravvivono sul crinale fra i due secoli nel bagaglio tecnico di più giovani interpreti, come Evaristo Gherardi, i quali si accollano l'onore e l'onere di far rivivere l'arte di grandi predecessori, attenti però a spurgarne gli eccessi nel confronto con gli innesti letterari, la lingua, la 'misura' e le *bien-séances* francesi.

Nel secolo successivo saranno il Nouveau Théâtre Italien e la compagnia di Luigi Riccoboni, richiamata a Parigi nel 1716 alla morte del Re Sole, a raccogliere il testimone. Il nuovo Arlecchino Tommaso Visentini, detto Thomassin, sarà il protagonista nel 1720 di quel *Arlequin poli par l'amour* di Marivaux, dove un Arlecchino balordo e ingenuo, grazie all'amore per Silvia la pastorella, si raffina e si trasforma in un innamorato tenero e galante:

Arlequin – Mon amie!

Silvia – Que voulez-vous mon amant! (*Et puis voyant son mouchoir entre les mains d'Arlequin*) Ah c'est mon mouchoir; donnez.

Arlequin – *le tend, et puis retire la main, il hésite et enfin il le garde, et dit* – Non je veux le garder il me tiendra compagnie (sc. 5, ed. 1949: 65)³⁶.

NOTE

¹ Si veda anche Vianello 2005: 131-59.

² Alcuni lazzi di questo tipo sono riportati in Capozza 2006: 27-28, riconducibili alla particolare sottospecie dei "Lazzi acrobatici"; uno di questi è citato ad esempio nello Scenario Magliabechiano, *La bellissima commedia in tre persone*.

³ Riportati dagli studi sono i primi contratti, rinvenuti da Emilio Re (1914), in particolare quello stipulato a Roma, in cui si trova citato il nome di una donna, Lucrezia senese; si veda Taviani, Schino 20072: 180-84. Si vedano inoltre, fra gli studi recenti e più validi sulla Commedia dell'Arte, Tessari 1981, Ferrone 1993 e 2014. Dal 2008 esce *Commedia dell'arte. Annuario internazionale*, diretto da Siro Ferrone e Anna Maria Testaverde, Firenze, Olschki (ultimo numero 2011).

⁴ È noto come una delle prime occorrenze della dicitura 'Commedia dell'Arte' si trovi in una commedia di Goldoni, *Il teatro comico* (1750), in una precisa battuta, con riferimento a un particolare modo di recitare 'all'improvviso' da parte di attori professionisti.

⁵ Diversi scritti di comici professionisti in difesa dell'arte loro e dell'uso moderato del riso si trovano in edizione moderna in Marotti, Romei 1991; si vedano anche il trattato di Niccolò Barbieri, *La Supplica* (1634, ed. 1971); per gli altri trattati si vedano Andreini, ed. 2013; Perrucci 1699, ed. 2008. Per una rassegna dei trattati tra '500 e '600 in cui si affrontano i dispositivi del comico e della commedia – da Vincenzo Maggi, a Girolamo Muzio, Giulio Cesare Scaligero, Ludovico Castelvetro, Bernardino Pino – si veda Attardo 1994: 34-44, uno studio che indaga la relazione tra forme linguistiche e contenuti comici, insieme con l'organizzazione testuale dei motti di spirito e dei contenuti umoristici.

⁶ *Eutrapelia* è un concetto di origine teologica, derivato da Aristotele (*Etica Nicomachea*, II 7, 1108a 23-24), il quale la considerava una virtù, mentre riconosceva un principio estetico del ridicolo condannandone solo gli eccessi (*Rhetorica*, III, 18), cfr. Attardo 1994: 20. Il concetto viene ripreso e approfondito da san Tommaso nella *Somma Teologica* (Questione 168).

⁷ Daniel Heinsius è un pensatore neoaristotelico che, a questo proposito, contrappone il riso eutrapelico a quello sfrenato, quindi valorizza ad esempio il ridicolo in Terenzio a scapito dello scurrile in Plauto e nei moderni autori di commedie farsesche; stralci pertinenti dai cinque libri di Giovanni Domenico Ottonelli, *Della christiana moderazione del teatro* (1646-52; ed. in 6 voll., 1655) si trovano in Taviani 1969: 315-33, 403-11.

⁸ Tra le principali raccolte di scenari di professionisti italiani, conservati in Italia o all'estero e consultabili in edizione moderna, si vedano Bartoli 1880; Scala 1611; Fassò, ed., 1979; Alberti 1996; Testaverde, ed., 2007; Ojeda Calvo 2007; Cotticelli, Heck, Heck, eds., 2001; Gambelli 1993-1997; Thérault, ed., 1965.

⁹ In particolare ancora valide sono le notazioni in Valeri 1894; Apollonio 1981, I: 158-63; Zorzi 1980 e con un intervento nel dibattito che segue di Luciano Mariti, pp. 119-122; Gambelli 1993-1997, I: 326-83 in particolare, per l'analisi di lazzi negli scenari di Biancolelli. Ampii repertori e analisi si trovano in Gordon 1983; Capozza 2006, vi si trova anche l'elenco delle principali raccolte di scenari; Bourqui, Vinti 2003. Di grande interesse infine lo studio dedicato ai rapporti fra la medicina del primo '600 e le rappresentazioni dei comici con un inedito approccio alla funzione taumaturgica dei lazzi, Katrietzki 2012.

¹⁰ Come il tipico parapiglia del finale dell'atto I dello scenario *La fortuna di Flavio*: "[...] Pantalone dice a Orazio quello Capitano esser suo nemico. Orazio caccia mano contra il Capitano. Capitan il simile. Arlecchino fugge, Capitano lo seguita, et in quel romore il banco va per terra; ognuno fugge in casa sua, Orazio, Pantalone, Pedrolino gli seguono, e finisce l'atto primo" (in Scala 1611, I: 34).

¹¹ Cfr. lo scenario *Les morts vivants*, in Gambelli 1993-1997, I: 113: "Quando le scene di spavento sono finite, io dico 'Il Signor Mario è morto, non lo vedrò più. Che il Cielo gli dia salute e allegrezza'. A quel momento sopraggiunge Mario il quale ascoltate le mie parole, da dietro mette il suo piede fra i miei due e le mani fra le mie; io conto i piedi e ne trovo tre; le mani e ne trovo quattro, il terrore mi prende; dopo molti lazzi di spavento, fuggo gridando 'Aiuto!'".

¹² Capozza ne ha classificati centinaia insieme con le loro varianti e ibridazioni.

¹³ Lo scenario si intitola *Il Giardino*, dalla raccolta di Basilio Locatelli, *Della scena e de' soggetti comici*, I, c. 368r, cit. in Capozza 2006: 23; la breve scena è classificata dalla studiosa fra i "Lazzi della scala", che hanno al centro quindi un tipico spedito comico che consente di amplificare le capacità acrobatiche degli zanni.

¹⁴ Domenico Biancolelli, *Agiunta al Convitato di pietra*, in Gambelli 1993-1997, I: 319: "Nella prima scena, quando il mio padrone ha cantato la serenata e si è ritirato, io dico che la notte è troppo oscura e che non si deve parlare, perché se le mie parole si dovessero perdere al buio non potrei più ritrovarle".

¹⁵ Scenario *Invenzioni di Coviello*, dal *Gibaldone de soggetti da recitarsi all'Impronto* [...] *Raccolti di Don Annibale Sersale Conte di Casamarciano*, I, 12, ed. moderna in Cotticelli, Heck, Heck, eds., 2001, II: 78.

¹⁶ P.M. Cecchini, *Discorso sopra l'arte comica con il modo di ben recitare* (1608), in Marotti, Romei, eds., 1991: 75; "Però il riso necessario alla comedia sia come il sale al cibo, cioè non così scarso che lasci insipida la vivanda, né così abbondante che l'amareggi".

¹⁷ Si veda la "Spiegazione della lazzi" in Adriani 1732, in Pandolfi, ed., 1988, IV: 263-73. Ad esempio il "Lazzo dell'Orina fresca": "[...] è che Pulcinella dice tutte l'orine esser calde, la servetta dice che fresca s'intende, quando è fatta allora cioè di fresco, e lo sincera" (263); o il "Lazzo de' Colombi": "[...] è che Pulcinella dice al padrone che andò sopra la colombaia, e cacciò fuori li colombi, e li disse che andassero dal Padrone – ora se non sono venuti la colpa è de' Colombi, e non sua" (269). Si veda inoltre Gallo 1998.

¹⁸ "Chiamiamo *Lazzi* ciò che Arlecchino o gli altri Attori mascherati fanno nel mezzo di una scena che interrompono con atti di spavento, o con scherzi estranei al soggetto trattato [...] Ho chiesto il vero significato della parola a Comici anziani i quali non hanno potuto soddisfare la mia curiosità [...] Ho indagato il senso del termine *Lazzi*; poiché noi parliamo in genere la lingua Lombarda mista a parole Toscane, si può pronunciare *Lazzi*, parola Lombarda, invece di *Lacci* parola Toscana. *Lazzi* o *Lacci* significa in Francese *Legami* [...]. Questi *Lazzi* interrompono sempre il discorso di Scapino, ma allo stesso tempo gli danno occasione di riprendere il filo con maggior vigore [...] per quanto assolutamente inutili, sostengo, non si allontanano dall'intento della Scena, in quanto se più volte ne infrangono il decoro, lo riannodano grazie allo scherzo stesso, che si fonda sull'intenzione scenica".

¹⁹ Per una teoria rigorosa della comicità letteraria, indagata in chiave freudiana e interpretata quale esito linguistico di una "formazione di compromesso" tra due logiche operanti nella psiche, resta fondamentale il contributo di Francesco Orlando 1979 e 1990. Per una rilettura della teoria di Or-

lando sul comico si vedano i saggi di Francesco Fiorentino e Guido Paduano, in Amalfitano, Gargano, eds., 2014: 97-119.

²⁰ Cfr. Gambelli 1993-1997.

²¹ Cfr. Bourqui, Vinti 2003: 150-92.

²² "Nell'estetica di Molière il ridicolo provoca il riso e nulla più, per principio è del tutto privo di intenti moralizzanti o in genere utilitari".

²³ "il fondamento del comico molieriano consiste nell'azione di provocare il riso".

²⁴ Cfr. Orlando 1979 e Fiorentino 1997.

²⁵ In particolare Gambelli scrive "Appare evidente, anche dall'analisi di un numero limitato di prelievi, come la drammaturgia arlecchinesca insegue, lungo i canovacci sparsi, una linea di composizione che, attraversando tutte le trame dello *Scenario*, allaccia tutti i frammenti stravaganti di un lessico codificato in un concerto di pezzette" (1993-1997, I: 345-46) e più avanti tratta dei lazzi di Arlecchino quali frutti di "una tecnica attorica raffinata e concertata, che può essere indifferentemente verbale o mimica [...] nell'invenzione di un linguaggio scenico, in cui le parole assumono un'evidenza plastica, mentre i gesti tracciano improvvisi geroglifici nel vento" (369). Vedi anche Gambelli 2010: 15-26.

²⁶ La differenza risulta efficacemente sintetizzata nelle due illustrazioni di Charles-Antoine Coypel contenute in Riccoboni 1730-1731, I, intitolate "Habit d'Arlequin Ancien" e "Habit d'Arlequin Moderne", il primo mostra delle toppe il secondo le tipiche losanghe, le due immagini sono riportate in Guardenti 1990, II: 137-38. Il percorso dalla recitazione energica dei primi Arlecchini a quella maniera di fine '600 e del '700 è raffigurato in efficace sequenza in Calendoli 1959: 206-07 e Taviani, Schino 2007: 53. Cfr. anche Mazouer 2002.

²⁷ Cfr. Ferrone 1993 e 2006; Beijer, ed. (1928).

²⁸ Cfr. Burattelli, Landolfi, Zinanni, eds., 1993.

²⁹ Cfr. Gambelli 1993-1997, I; Parfaict, Parfaict 1767. Si veda anche su tutto l'argomento il bel saggio di Vinti 1997.

³⁰ Da me è stata consultata l'edizione Adrian Braakman, Amsterdam 1701; Gherardi dichiara che le pièce francesi erano state donate per difendersi dagli attacchi di una parte dei suoi compagni che riteneva la pubblicazione della raccolta un sopruso ai danni dell'intera compagnia, proprietaria dei copioni forse niente affatto donati. Precedevano questa edizione il volume pubblicato a Parigi (De Luyne, 1694) e tre volumi pubblicati nel 1697 ad Amsterdam da Braakman; numerose contraffazioni escono nei Paesi Bassi. Si veda l'importante edizione moderna di alcune pièce in Spaziani 1966 e Colajanni 1970.

³¹ “Il Dottore si abbassa ancora di più e allo stesso tempo Arlecchino solleva il suo didietro in modo che il Dottore ci sbatta con il naso. Dopo questo lazzo italiano, Arlecchino alza la tromba e fingendo di parlare con lui [l’Imperatore], dice [...]”.

³² “che le opere italiane non possono trovarsi stampate: la ragione è che gli attori italiani non imparano a memoria [...] Perciò la bellezza delle loro opere è inseparabile dall’azione, il successo delle commedie dipende in assoluto dagli attori”, “scene francesi recitate nel Théâtre-Italien”.

³³ Questa edizione de Braakman, da me consultata insieme con quella di Parigi 1700, esce dopo la morte improvvisa di Evaristo Gherardi, il 30 agosto 1700; ritengo però che fosse da lui ancora coordinata, così come i tre precedenti volumi pubblicati nel 1697, sempre da Braakman (cfr. Gherardi 1697). L’autore infatti aggiunge alle sue pagine introduttive anche un “Avertissement sur cette nouvelle Edition d’Amsterdam” in cui rende conto delle nuove tavole inserite, insieme con alcune pièce inedite.

³⁴ Cfr. Gambelli 1993-1997, I: 157-79; Ferrone 2006: 81-102. Testimonianze anche in esibizioni di performer solitari nella prima metà del Cinquecento, sono raccolte in Vianello 2005.

³⁵ In relazione ai viaggi e alle tournée dei comici italiani in Europa si vedano Bec, Mamczarz, eds., 1985; Viaggi teatrali 1989; Ferrone 1993; Guardenti 1990; Ojeda Calvo 2007; Martino, De Michele, eds., 2010.

³⁶ “Arlecchino – amica mia! Silvia – cosa volete caro amante! (*Poi vedendo il suo fazzoletto in mano ad Arlecchino*) Ah è il mio fazzoletto, datemelo. Arlecchino – glielo tende, poi ritira la mano, esita e infine lo trattiene e dice – No voglio tenerlo mi terrà compagnia”.

BIBLIOGRAFIA CITATA

Adriani, Placido (1732), *Selva ovvero zibaldone di concetti comici*, in Pandolfi, Vito (1988), *La commedia dell’arte, storia e testo*, Firenze, Le Lettere (1 ed. Sansoni, Firenze, 1955).

Alberti, Carmelo (1996), *Gli scenari Correr. La commedia dell’arte a Venezia*, Roma, Bulzoni.

Amalfitano, Paolo; Gargano, Antonio, eds. (2014), *Sei lezioni per Francesco Orlando. Teoria ed ermeneutica della letteratura*, Pisa, Pacini.

- Andreini, Giovanni Battista, *Opere teoriche*, ed. Rossella Palmieri, Firenze, Le Lettere, 2013.
- Apollonio, Mario (1981), *Storia della Commedia dell'Arte*, Firenze, Sansoni (1 ed. 1930).
- Attardo, Salvatore (1994), *Linguistic Theories of Humor*, Berlin-New York, Mouton de Gruyter, 1994.
- Barbieri, Niccolò (1634), *La Supplica, discorso famigliare a quelli che trattano de' comici*, ed. Ferdinando Taviani, Milano, Il Polifilo, 1971.
- Bartoli, Adolfo (1880), *Scenari inediti della Commedia dell'Arte. Contributo alla storia del teatro*, Firenze, Sansoni (rist. anast. Bologna, Forini, 1980).
- Bec, Christian; Mamczarz, Irène, eds. (1985), *Le théâtre italien et l'Europe (XVII-XVIII siècles)*, Actes du congrès International, Paris-Fontainebleau, 14-17 octobre 1982, Firenze, Olschki.
- Beijer, Agne, ed. (1928), *Recueil de plusieurs fragments des premières comedies italiennes qui ont esté representees en France sous le regne de Henry III. Recueil dit de Fossard conserve au Musee National de Stockholm*, Paris, Editions Duchartre et Van Buggenhoudt (Paris, Librairie Théâtrale, 1981).
- Bourqui, Claude; Vinti, Claudio (2003), *Molière à l'école italienne. Le lazzo dans la création moliéresque*, Paris-Torino, L'Harmattan 2003
- Burattelli, Claudia; Landolfi, Domenica; Zinanni, Anna, eds. (1993), *Comici dell'Arte. Corrispondenze (G. B. Andreini, N. Barbieri, P. M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala)*, dir. Siro Ferrone, Firenze, Le Lettere, 2 vols.
- Calendoli, Giovanni (1959), *L'attore, storia di un'arte*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.
- Capozza, Nicoletta (2006), *Tutti i lazzi della Commedia dell'arte. Un catalogo ragionato del patrimonio dei comici*, Roma, Dino Audino.
- Cecchini, Pier Maria (1628), *Frutti delle moderne commedie et avvisi a chi le recita. Di Pier Maria Cecchini nobile ferrarese trà comici detto Frittellino*, Padova, Guaresco Guareschi.
- Colajanni, Giuliana (1970), *Les Scénarios Franco-Italiens du Ms. 9329 de la Bibliothèque Nationale*, Roma, Edizioni di storia e letteratura.

- Cotticelli, Francesco; Heck, Anne Goodrich; Heck, Thomas F., eds. (2001), *The Commedia dell'Arte in Naples: A Bilingual Edition of the 176 Casamarciano's Scenarios*, Lanham (MD)-London, The Sacre-crow Press.
- Fassò, Luigi, ed. (1979), *Teatro dialettale del Seicento. Scenari della commedia dell'arte*, Torino, Einaudi.
- Ferrone, Siro (1993), *Attori mercanti corsari. La commedia dell'Arte in Europa*, Torino, Einaudi (2 ed. 2011).
- (2006), *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Roma-Bari, Laterza.
- (2014), *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi.
- Fiorentino, Francesco (1997), *Il ridicolo nel teatro di Molière*, Torino, Einaudi.
- Gallo, Valentina (1988), *La Selva di Placido Adriani. La Commedia dell'Arte nel Settecento*, Roma, Bulzoni.
- Gambelli, Delia (1993-1997), *Arlecchino a Parigi, I: Dall'inferno alla corte del re Sole* (1993), II: *Lo scenario di Domenico Biancolelli* (1997), Roma, Bulzoni.
- (2000), *Vane carte. Scritti su Molière e il teatro francese del Seicento*, Roma, Bulzoni.
- Gherardi, Evaristo (1697), *Suplement du théâtre italien, ou Nouveau recueil des comédies et scènes françaises qui ont été jouées sur le Théâtre Italien par les comédiens du roi de l'Hôtel de Bourgogne à Paris*, Amsterdam, Adrian Braakman, 3 vols.
- (1700), *Le théâtre italien de Gherardi, ou, Le recueil général de toutes les comédies & scènes françaises jouées par les comédiens italiens du Roy, pendant tout le temps qu'ils ont été au service de sa majesté*, Paris, Cusson et Witte, 6 vols.
- (1701), *Le théâtre italien*, Amsterdam, Adrian Braakman.
- Gordon, Mel (1983), *Lazzi. The Comic Routines of the Commedia dell'Arte*, New York, Performing Arts Journal Publication.
- Guardenti, Renzo (1990), *Gli italiani a Parigi. La comédie italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 2 vols.

- Katritzky, M.A. (2012), *Healing, Performance and Ceremony in the Writings of Three Early Modern Physicians: Hippolytus Guarinonius and the Brothers Felix and Thomas Platter*, Farnham, Ashgate.
- Mariti, Luciano, ed. (1980), *Alle origini del teatro moderno. La Commedia dell'Arte*, Atti del convegno di studi di Pontedera 28-30 maggio 1976, Roma, Bulzoni.
- Marivaux, Pierre Carlet de Chamblain de (1949), *Théâtre complet*, Paris, Gallimard.
- Marotti, Ferruccio; Romei, Giovanna, eds. (1991), *La commedia dell'arte e la società barocca, II: La professione del teatro*, Roma, Bulzoni.
- Martinelli, Tristano (1601), *Compositions de Rhétorique de M. Don Arlequin, Comitorum de civitatis Novalensis, Corrigidor de la bonna lingua Francese et Latina, Conduitier de Comediens, Connestabile de messieurs le Badaux de Paris, et Capital ennemi de tut les laquais inventeurs des-robber chapiaux*, [Lyon], Imprimé de la le Bout du Monde, in Beijer, ed. (1928).
- Martino, Alberto; De Michele, Fausto, eds. (2010), *La ricezione della commedia dell'Arte nell'Europa centrale 1568-1769. Storia, testi, iconografia*, Pisa, Fabrizio Serra, 2010.
- Mazouer, Charles (2002), *Le théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italiens en France au XVII^e siècle*, Fasano-Paris, Schena-Presses de l'Université de Paris-Sorbonne.
- Mosele, Elio, ed. (1997), *La Commedia dell'Arte tra Cinque e seicento in Francia e in Europa*, Atti del Convegno Internazionale di Studio, Verona-Vicenza, 19-21 ottobre 1995, Fasano, Schena.
- Ojeda Calvo, María del Valle (2007), *Stefanello Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma, Bulzoni.
- Orlando, Francesco (1979), *Lettura freudiana del "Misanthrope"*, Torino, Einaudi, 1979.
- (1990), *Due letture freudiane: Fedra e Misanthropo*, Torino, Einaudi, 1990.
- Parfaict, Claude; Parfaict, François (1767), *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien depuis son origine en France jusqu'à sa suppression en l'Année*

1697. *Suivie des extraits ou canevas des meilleures Pièces Italiennes qui n'ont jamais été imprimées*, Paris, Rozet.
- Perrucci, Andrea (1699), *Dell'arte rappresentativa premeditata et all'improvviso*, eds. Francesco Cotticelli, Anne Goodrich Heck, Thomas F. Heck, Lanham (MD), The Scarecrow Press, 2008.
- Re, Emilio (1914) "Commedianti a Roma nel secolo XVI", *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 63: 291-300.
- Riccoboni, Luigi (1728), *Histoire du Théâtre Italien*, Paris, Pierre Delormel (rist. anastatica, Bologna, Forni, 1969).
- (1730-1731), *Histoire du Théâtre Italien*, Paris, André Caillou, 2 vols.
- Scala, Flaminio (1611), *Il teatro delle favole rappresentative*, ed. Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilo, 1976.
- Spaziani, Marcello (1966), *Il théâtre italien di Gherardi. Otto commedie di Fatouville, Regnard et Dufresny*, Roma, Edizioni dell'Ateneo
- Taviani, Ferdinando (1969), *La commedia dell'arte e la società barocca*, vol. I: *La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma.
- 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 (1981), *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia.
- Testaverde, Anna Maria, ed. (2007), *Canovacci della Commedia dell'Arte*, Torino, Einaudi.
- Thérault, Suzanne, ed. (1965), *La Commedia dell'Arte vue à travers le Zibaldone de Perouse. Étude suivie d'un choix de scenari de Placido Adriani*, Paris, Centre national de la recherche scientifique.
- Troiano, Massimo (1568), *Discorsi delli trionfi, giostre, apparati, e delle cose piu notabile, fatte nelle sontuose nozze dell'illustrissimo et eccellentissimo signor duca Guglielmo [...]*, Monaco, Adamo Montano
- Valeri, Antonio (1894), *Gli scenari inediti di Basilio Locatelli. Contributo alla storia del Teatro*, Roma, Tipografia Folchetto.
- Viaggi teatrali a Parigi fra Cinque e Seicento*, Atti del convegno internazionale, Torino 6-8 aprile 1987, Genova, Costa e Nolan, 1989.

- Vianello, Daniele (2005), *L'arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*, Roma, Bulzoni.
- Vinti, Claudio (1997), "Il comico verbale in Francia dallo Scenario di Biancolelli alla Foire", in Mosele, ed., 1997: 335-53.
- Zorzi, Ludovico (1980), "La raccolta degli scenari italiani della Commedia dell'Arte", in Mariti, ed., 1980: 104-15.

