

L'IMPROVVISAZIONE COME ARTE DELLA MEMORIA: IL CASO COMMEDIA DELL'ARTE

di Roberto Tessari

Giovanni Ambrosio Marini, autore di uno dei più fortunati romanzi del Seicento – *Il Calloandro fedele* - decide, nel 1655, di ricavarne un adattamento teatrale, il cui testo verrà pubblicato a Genova l'anno successivo con il titolo *Il Calloandro fedele, tragicomedia*, e sarà introdotto da una premessa *A chi legge*. Dove l'autore racconta che la versione drammatica, appena composta, era stata affidata a una compagnia di comici professionisti in *tournee* a Genova perché la recitassero:

Per sapere com'ella riuscisse, basti sapere che in scena talun de' comici, col pretesto d'aver poca memoria, componeva da sé d'improvviso, procurando di ritenere alla meglio, per non dire alla peggio, il senso e la sostanza, e altri avea trasportata la parte toscana in bergamasco, o in altra sua lingua più adatta a muover negli uditori il riso, che altri più serii affetti. Or pensa tu, o lettore, se la dicitura dovea riuscir limata, e se i pensieri potean mantenere la loro gaiezza e forza¹.

Marini dichiara di aver dovuto dare alle stampe la versione originale della sua “tragicomedia” sia per reagire allo scempio da essa subito alla prima rappresentazione sia per impedire che continuasse a cadere vittima d'un (a quanto sembra) inveterato malvezzo di molti mestieranti della scena nei confronti del cosiddetto “bel disteso”: trasformarlo radicalmente, vuoi adattandolo alla comicità e alle scelte linguistico-espressive più abituali per quanti dovrebbero recitarlo vuoi sconciandolo con un tipo di improvvisazione che si limita a riproporne in termini molto approssimativi, se non addirittura fuorvianti, “il senso e la sostanza”.

Si farebbe molta fatica a pensare che compagini come quelle dei Gelosi o dei Fedeli, nei pochi casi in cui affrontavano scelti *exempla* di drammaturgia scritta, potessero mai abbandonarsi a simili eccessi. Però, come afferma il Capitano di Andreini già nel 1607, “di quelle compagnie non se ne trovano più”. E, comunque, la disavventura toccata in sorte al *Calloandro fedele* potrebbe essere ricondotta a quell'aspetto *double face* dell'improvvisazione su cui si sofferma, attorno al 1730, l'attenzione di Luigi Riccoboni:

Non vi fu mai chi più di me avesse in odio la stravagante usanza di recitar comedie a l'improvviso e chi forse più di me si sia servito di questo comodo. Per un comico diligente [...] l'invenzione non è pericolosa servendogli anzi di stimolo per ben parlare e per erudirsi. Ma io l'ho sempre abborrita poiché per esperienza ho conosciuto che al comico ignorante e scostumato [...] l'uso di recitare a l'improvviso gli serve di facilità per studiar solamente come inserire ne' suoi discorsi qualche oscenità².

¹ Citato da D. Conrieri, *La rielaborazione teatrale di romanzi nel Seicento. Considerazioni e prime indagini*, in *Scritture e riscritture secentesche*, Pacini Fazzi, Lucca 2005, p. 152.

² L. Riccoboni, *Discorso della Commedia all'improvviso e scenari inediti*, a cura di I. Mamczarz, Il Polifilo, Milano 1973, p. 30.

Se esiste un impiego formativo e virtuosistico del “recitare a l'improvviso”, che appartiene al comico savio e artisticamente impegnato, esiste anche un suo utilizzo che serve in misura affatto strumentale o per eludere le fatiche dello “studiar” seriamente una parte (studio mnemonico d'un testo, oppure studio creativo d'una drammaturgia che si compone solo sulla scena: a seconda dei casi) o per soddisfare la comoda pretesa di introdurre a piacimento entro qualsiasi contesto drammaturgico soluzioni tanto corrive quanto di facile effetto. L'esito cui andò incontro la prima del *Calloandro fedele* sarebbe dipeso appunto da questo secondo aspetto dell'improvvisazione, e andrebbe attribuito al generale *status* d'un mondo dello spettacolo dove - all'altezza di metà Seicento, ma forse anche in altre epoche - non era certo raro imbattersi in *troupes* composte da comici “ignoranti” e “scostumati”.

Già Domenico Ottonelli, del resto, aveva sottolineato con forza che «col dire improvvisamente», se da un lato risulta possibile attingere alle vette d'un «recitare libero, naturale e grazioso», dall'altro «si fugge molto la fatica da' negligenti» e «si fomenta molto la natura viziosa di que' comici che sono poco inclinati a voler dilettere con l'onesto della virtù»³. Sulla scorta di simili testimonianze, dunque, ci sembra più che lecito concludere che, durante tutta la storia bicentenaria del mercato dello spettacolo inaugurato dalle fraternali compagnie, siano sempre esistite due grandi tipologie dell'improvvisazione: quella che, esercitandosi su testi scritti, mirava soprattutto a sopperire a più o meno colpevoli *défaillances* di memoria dovute al caso o a vera e propria “negligenza”; e quella che, lavorando vuoi su di un copione di drammaturgia regolare vuoi sulla traccia schematica del soggetto, traduceva scenicamente le indicazioni dell'uno o dell'altra nei termini propri d'un *modello riproducibile* strutturato sulla compresenza di maschere, di parti fisse, di polifonia fondata su stilizzazioni di vari codici linguistici, di trovate comiche d'un repertorio vocale e gestuale i cui esiti spaziavano (per dirla in termini secenteschi) tra il “grazioso” e l’“osceno”. Si può ben immaginare – e il caso del *Calloandro fedele* sembrerebbe confermarlo esemplarmente – che in moltissimi casi una simile traduzione risulti essere mero effetto d'una sorta di forza d'inerzia cui gli attori si abbandonano per *routine* e per comodità, riducendo il modello a inerte stereotipo che o si sovrappone al testo o funge da scontato riempitivo della trama disegnata su di un canovaccio. Ma sarebbe davvero pretestuoso spingersi a negare che essa abbia generato, nei suoi esiti migliori, un particolarissimo *modus operandi* drammaturgico, dove la creazione teatrale si attua sulla scena senza manifestarsi come re-citazione d'un testo organico scritto parola per parola. Qui, il pre-meditato non consiste in esternazione interpretativa di catene di dati appresi a memoria, bensì in un'*arte della memoria* capace di ricomporre certi suoi scelti contenuti in una sintesi “all'improvviso”.

È proprio riferendosi a quest'ultima accezione di un termine quantomai ambiguo e sfuggente, che un addetto ai lavori del calibro di Luigi Riccoboni – attraverso le pagine della *Histoire du Théâtre Italien* (1728) – ci offre una tarda ma efficace sintesi delle motivazioni pratiche, della specifica valenza espressiva e delle difficoltà che caratterizzano una tecnica performativa da lui definita come tipica delle generazioni di attori succedutesi dopo il 1545:

L'improvvisazione permette una variazione nel recitare, di modo che, anche se si vede più volte lo stesso canovaccio, si può vedere ogni sera una diversa rappresentazione. L'attore che recita all'improvviso recita in maniera più vivace e più naturale di quello che recita una parte imparata a memoria: è più facile sentire e quindi si dice meglio quel che si è composto da sé, che non quel che si prende dagli altri con l'aiuto della memoria. Ma questi vantaggi della commedia recitata all'improvviso sono pagati da molti inconvenienti: essa richiede attori ingegnosi e più o meno ugualmente bravi, perché lo svantaggio

³ G. D. Ottonelli, *Della Christiana moderazione del Theatro*, in F. Taviani, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. I: La fascinazione del teatro*, Bulzoni, Roma, 1969, p. 523.

dell'improvvisazione consiste nel fatto che la recitazione del miglior attore dipende assolutamente da colui con cui dialoga: se si trova con un attore che non sa cogliere con precisione il momento della replica, e che l'interrompe a sproposito, il suo discorso langue e la vivacità dei suoi pensieri viene soffocata⁴.

Fare teatro in una prospettiva dominata dal principio di improvvisazione significa dunque (qualora si interpreti questo principio non quale mero espediente di comodo) partire dall'imprescindibile presupposto di far compagnia seguendo un ideale di organico fondato tanto sul buon livello paritetico degli attori componenti quanto sul loro affiatamento. Significa, ancora, pretendere che ogni comico sappia sempre coltivare una viva consapevolezza d'essere lui a comporre in termini creativi la figura della cui vita scenica si è fatto carico, rendendosi in tal modo co-autore responsabile dell'intero spettacolo. Si tratta di due premesse irrinunciabili, che, se da un lato schiudono l'alta possibilità di un recitare diversamente vibrato (carico di maggior energia: perché avvertito nell'intimo come un qualcosa di *proprio*), dall'altro vanno pur sempre considerate soluzioni utili anche sul piano di una sana economia di gestione attenta alle specificità del mercato: se non servirà forse a far sembrare ogni sera inequivocabilmente nuovo l'identico canovaccio, l'improvviso permetterà comunque di presentare quali 'prime assolute' tutte le ben studiate varianti d'un certo schema-modello di scenario. Non a caso Ottonelli, dopo aver lodato il «recitare libero, naturale e grazioso» dei professionisti scenici, si premura di postillare, con una punta di malizia: «Certo, se i mercenari attori imparassero a mente il testo come imparano per lo più gli Accademici recitanti, e dicessero [...] secondo lo scritto, [...] non potrebbero recitare ogni giorno diverse azioni»⁵.

Insomma, nel bene e nel male, l'improvvisazione della Commedia dell'Arte sembra trovare le sue motivazioni essenziali in una mercificazione dello spettacolo costretta a manifestarsi non già in base a principi di ri-produzione (repliche) d'un prodotto artistico confezionato una volta per tutte, ma in base a criteri di varia ri-combinazione («azioni ogni giorno diverse») d'una serie di componenti performative predisposte a diverse potenzialità di montaggio. Non a caso, la 'drammaturgia residua' del fenomeno che qui ci interessa pare costituita da sparsi lacerti d'un progetto di testualità spettacolare mai destinato a comporsi in struttura organica definitiva. Così è, per esempio, a proposito delle battute d'una singola parte, delle quali possiamo cercare traccia in libri a stampa dai titoli sempre ingegnosi e sempre elusivi: le *Lettere* di Isabella Andreini, le *Bravure* di Francesco Andreini, ecc. ecc. Ma, qui, occorre poi sottolineare che l'insieme degli scritti chiamati *Ragionamenti* e facenti parte delle *Bravure* di Francesco non vanno considerati né i testi che l'attore avrebbe pronunciato sulla scena (dopo averli messi su pagina) quanto indossava la maschera di Spavento né l'esatta riproduzione di quanto egli avrebbe improvvisato nel corso delle sue *performances*. Si tratta, piuttosto, di composizioni confezionate *a consuntivo di una pratica*. E, come tali, vanno lette con l'accortezza di considerarle solo in quanto riflessi e tracce, ri-meditati e ripuliti, d'un ora reale ora potenziale frammento di discorso o recitato o recitabile. Ciò non toglie, però, che dalla testimonianza delle *Bravure* emergano due dati incontestabili: il Capitano cui dava vita Andreini si fondava su uno schema di parte fissa offrendone una trasfigurazione personalissima; l'eloquio che gli era peculiare era tracciato sulla falsariga della vanteria o bravura, ma svolgeva temi e accadimenti scelti perlopiù evitando i luoghi comuni

⁴ L. Riccoboni, *Histoire du Théâtre Italien depuis la decadence de la Comédie Latine, avec un catalogue des Tragédies et Comédies imprimés depuis l'an 1500 jusqu'à l'an 1600 et une dissertation sur la tragédie moderne*, Delormel, Paris 1728 (ristampa anastatica: Forni, Bologna 1969, pp. 61-62). Citiamo nella traduzione offerta da F. Taviani - M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII secolo*, La Casa Usher, Firenze, 2007, p. 314.

⁵ G. D. Ottonelli, *Della Christiana moderazione del Theatro*, cit., p. 523.

dell'esorbitante numero di nemici uccisi e di vicende belliche tra eserciti più o meno immaginari. In altri termini: la maschera del militare vanaglorioso – secondo quanto risulta da un testo scritto ‘a consuntivo d'una pratica’, e tenendo conto della fenomenologia specifica del mestiere attraversato da quella pratica nel farsi creativa – risulta essere, nel caso di Spaventa, originale variante di uno schema tipologico.

Se volessimo passare dalla singola figura scenica all'insieme drammaturgico entro cui essa deve svolgere il proprio ruolo, il solitario esempio offerto dalle “favole rappresentative” di Flaminio Scala potrebbe indirizzarci verso conclusioni in qualche modo parallele. Non esiste, ad esempio, soggetto di commedia – tra tutti quelli fatti stampare dal “signor Flavio” - che non contempra la presenza delle maschere. Pantalone, il Dottore, Arlecchino, Capitan Spavento ecc. vi figurano come cittadini abituali dell'immaginario che le abita, e la loro comparsa non è mai solitaria o sporadica: si compone sempre in ossequio a una scelta di nitida combinazione schematica tra vecchi, servi e tipologie grottesche incaricate di fungere da terzo incomodo presso una qualche coppia di innamorati. Ancora in questo caso, dunque, se da un lato dobbiamo rendere omaggio a tutti i segni di personalissima originalità e di “varietà d'invenzione” emergenti da “favole rappresentative” scritte dal singolo attore in forma di scenari fissati su pagina a consuntivo d'una pratica, dall'altro non possiamo considerare di scarsa importanza il fatto che altezza artistica e peculiare esperienza di mestiere di Flaminio Scala vengono a manifestarsi comunque costruendosi sulle fondamenta di tipi e schemi tanto funzionali quanto concepiti in una prospettiva a suo modo seriale. In effetti, se è doveroso osservare che esistono facili e capziosi schematismi adoperati per comodo da quanti (come gli autori secenteschi della cosiddetta ‘commedia ridicolosa’), pur non essendo addetti ai lavori, vogliono imitare la drammaturgia dei comici di professione, potrebbe essere fuorviante dimenticare, o porre tra parentesi, che quella drammaturgia andava praticando un impiego *qualitativamente nuovo* di tutti gli schemi di convenzione a vario titolo riproducibili cui possa ricorrere il progetto e il processo compositivo d'uno spettacolo. A cominciare dal fatto che il singolo attore e la singola attrice – come risulta più che evidente da tutti i casi sin qui citati – devolvano o ampie o amplissime porzioni della propria vita a portare in scena sempre e comunque l'identica figura immaginaria: tanto da aggiungere (e talvolta sostituire) al nome e cognome che li identificano l'appellativo di questa icona fantastica. Tristano Martinelli pubblica le *Compositions de Rhétorique* come se fossero opera di Arlecchino. Flaminio Scala si fa chiamare anche “signor Flavio”. E questa consuetudine risulta tanto ovvia per la micro-società dei comici, da alimentare un'aneddotica non priva di risvolti giuridici:

Un certo mal pagadore, molt'anni sono, non voleva pagar un scritto fatto da suo padre. Il creditore lo fece chiamar in giudizio, e chiesto perché non voleva pagare, essendo lo scritto buono e sottoscritto, rispose costui che lo scritto era sottoscritto da due quali erano comedianti e che i comedianti non possono esser testimoni [...] perchè i comici vivono di bugie, si mutano il nome come a lor pare [...]. Oh, mirate incautezza di persone: se i comici si mutano il nome, se lo mutano per far che tal nome serva loro per maschera, volendo ch'ogni grado tanto d'onore quanto di disonore vada alla maschera, e non alla persona fuori di comedia⁶.

Secondo quanto osserva giustamente Niccolò Barbieri, in arte Beltrame, l'attore sceglie perlopiù di sdoppiarsi tra una «maschera in comedia» e una «persona fuori di comedia». Agendo in tal modo, dimostra di voler tutelare la propria privacy, ma insieme di tendere a conseguire un risultato ben preciso: che la maschera o il personaggio fisso *vivano di vita propria* in quanto stereotipi di un immaginario che il pubblico possa continuare a frequentare

⁶ *Ivi*, pp. 590-591

(e a coltivare) entro quello spazio interiore definito da Paolo Segneri “teatro portatile” di ogni individuo, rendendolo così presenza abituale e ricorrente di un discorso collettivo. Lo scopo dei comici è, sì, quello di essere considerati “virtuosi” da tutti e “onorabili” da quanti contano, ma è anche quello di far circolare nella misura più ampia e redditizia la fama – non importa se spesso “disonorata” - della maschera dietro cui agiscono *routine* di mestiere e ambizioni creative delle loro tecniche di scena. Per conseguirlo su vasta scala e nell'immediato, poco servirebbero personaggi di complesso e problematico spessore psicologico simili a individualità irripetibili: occorrono figurazioni ponderatamente schematiche, capaci di corrispondere a tipologie riconoscibili e riproducibili a piacimento con facilità, quasi archetipi elementari d'un livello di conoscenza adatto al più largo consumo. È, questa, l'incolmabile differenza di fondo tra un Amleto e un Arlecchino. Oppure tra un Don Chisciotte e un Capitano Spavento.

Ciò non impedisce che un singolo comico possa realizzare, in certi casi, un Arlecchino di routine, e, in altri casi, una versione originalissima di Arlecchino. Ma significa che, in ogni caso, la maschera prende forma a partire dalla scelta d'un immaginario il cui principio ispiratore dominante è lo schematicismo funzionale, e non la poco economica ricerca dell'*unicum* poetico. Nel teatro dei professionisti, non possono aver luogo personaggi concepiti per riprodurre rapporti inter-soggettivi tra persone verosimili: entra in gioco solo una selezionata campionatura di astratte condizioni familiari e sociali, che agiscono e parlano all'interno d'un limitato reticolo di pulsioni e di reazioni, destinate a fungere da intermediatrici tra le singole astrazioni. Sono queste ultime, così intese, a costituire l'insieme delle *parti* necessarie a mettere in moto la commedia. E spetta alla coscienza professionale e alla capacità artistica del singolo comico l'azzardo di saper innalzare o meno una singola parte a livello di figura inconfondibile – con o senza maschera - capace di imprimersi potentemente nell'immaginario del pubblico. I principi cui si ispira un simile meccanismo compositivo sembrano molto simili a quelli da cui aveva preso le mosse, poco dopo la metà del Cinquecento, il singolare “disegno” d'uno tra i maggiori commediografi rinascimentali, l'accademico e scienziato senese Alessandro Piccolomini. L'autore dell'*Amor costante* (1539) e dell'*Alessandro* (1550), dopo aver scritto queste due sole – ma fortunatissime - opere teatrali, tace per alcuni anni. Antonio Cocco, coadiutore di Corfù e suo ammiratore, lo interroga per sapere se ha «in animo di far de l'altre». Piccolomini risponde negativamente, accennando in termini vaghi al progetto di intraprendere una diversa “impresa”⁷. Solo nel 1561, col pretesto di dedicare all'autorevole interlocutore il trattato di astronomia *La sfera del mondo*, gliene svela i particolari:

V.S. ha da sapere che il disegno mio era questo. Primieramente io aveva disegnato e formato tutte quasi quelle sorti di persone che possano o sogliano rappresentarsi ne le Comedie, secondo quelle diversità che occorron trovarsi per varie cause ne la vita commune de l'uomo: come a dire per causa di congiunzion di sangue, come son padri, figliuoli, nepoti e simili; per diversità di fortuna, come son poveri ricchi, servi, padroni; di età, come vecchi, giovani, fanciulli; di professione, come legisti, medici, soldati, pedanti, parassiti, meretrici, ruffiani, mercanti e simili; di qualità di affetti, come sono iracondi, innamorati, paurosi, arditi, prodighi, giusti, prudenti, stolti, gelosi, incostanti, vantatori, arroganti, pusillanimi, et altri così fatti; et in somma andavo io discorrendo per tutte quelle qualità di persone, e di vita che possono rappresentare ne le Comedie la vita commune de gli uomini. Or a ciascheduna di queste persone aveva io disegnato d'accomodare primamente varie scene di soliloquii, le quali se ben fussero tra sé diverse, fussero non dimeno tutte proporzionate secondo il decoro, e la qualità di coloro che si rappresentano. E di poi

⁷ Nella dedica premessa a *La sfera del mondo*, Piccolomini ricorda di aver parlato con Cocco della sua nuova ipotesi di composizione delle commedie a Roma “sei, o sette anni” prima. Il progetto, dunque, avrebbe cominciato a prendere forma o nel 1554 o nel 1555.

incatenando et in varii modi accoppiando le già dette persone, com' a dire il padre col figlio, il padrone col servo, il servo col servo, l'innamorato con l'amata [...], et in somma ciascheduna de le già dette persone con ciascheduna de le medesime, avevo proposto di fare in ciascun di questi accoppiamenti diverse scene; avendo insieme l'occhio [...] ad accomodar le scene a varii concetti e diverse invenzioni, acciocché si potessero applicare a diverse favole, con levar solo o aggiugnere qualche cosetta, che potesse fare a proposito di quella favola che si avesse per le mani⁸.

L'apparentemente bizzarra ipotesi di lavoro concepita da Piccolomini rovescia con atto radicale l'angolazione prospettica donde si guarda, sin dai primi albori del Rinascimento, a qualsiasi progetto di scrittura drammaturgica. Qui, non si tratta in nessun modo di concepire la commedia come una costruzione unitaria ben articolata, dove favola e personaggi, monologhi e dialoghi – pur se re-inventati sulla scorta di modelli classici ora patenti ora sottintesi – devono svolgersi e integrarsi a vicenda attraverso nessi originali dettatisolo dalla logica dei loro rapporti, per confluire in un prodotto di sintesi poetica che (almeno per definizione) dovrebbe avere i prestigiosi caratteri del 'pezzo unico'. Secondo l'autore de *L'amor costante*, è giunto, almeno per lui, il tempo di abbandonare questa posizione. E di dedicarsi ad un lavoro che gli sembra più razionale a livello di economia compositiva: scrivere non *una* commedia, ma tutti i possibili monologhi e dialoghi di *tutte* le commedie immaginabili. Se è vero che l'ambito entro i cui confini è destinata a operare l'istanza rappresentativa comica riguarda soltanto la sfera bassa della "vita commune" (e non quella alta dei destini eccezionali, riservata alla tragedia), è anche vero che il tratto distintivo d'una dimensione così inferiore va individuato, in sintonia con tutta la cultura ufficiale dell'epoca, nel suo compiuto risolversi attraverso l'eterna ripetizione di stereotipi esistenziali sempre identici a se stessi. Nel cosmo non aristocratico, è impossibile sfuggire alla legge per cui l'uomo - essendo appunto individuo "comune" - deve essere o povero o ricco, o servo, o padrone. Può variare l'età, lo *status* familiare, la professione, il carattere, la passione dominante. Ma si tratta di variazioni sin troppo prevedibili: sparutissime schede d'un archivio che il commediografo-scienziato non ha certo bisogno di inventarsi. E, qui, Piccolomini porta paradossalmente alle estreme conseguenze pratiche le premesse teoriche del teatro rinascimentale: poiché il personaggio 'da commedia' *deve* essere *uomo qualunque*, diventa addirittura secondario sforzarsi di dargli nome e cognome, di attribuirgli – in prima istanza – una qualche sfumatura di personalità irripetibile. Altri potranno pensare a fornirgli un volto e un'identità. Lui preferisce limitarsi a considerarlo o un vecchio mercante o un giovane innamorato. Per dedicarsi tutto alla stesura di "soliloqui" e di "scene" dialogate da costruirsi con i materiali offerti da un quasi scientifico catalogo di stati d'animo, di vizi, e di inter-relazioni economico-sentimentali tra le poche varianti della *conditio hominis communis*. Nel nuovo progetto di "impresa" teatrale, dunque, scompare dall'orizzonte della scrittura la *definizione individuante* del personaggio e della sua parola, e subentra l'intenzione di mettere a fuoco soltanto le 'nervature' forti dei ruoli tipici d'una esistenza borghese e plebea. Per ciò che concerne la trama, essa non sembra più destare neppure il minimo interesse di Piccolomini. Certo, qualcuno si occuperà di immaginare "diverse favole", ma è implicito che il suo lavoro – poiché non può riguardare la stesura di monologhi e dialoghi – dovrà volgersi in esclusiva a definire la mera traccia degli episodi componenti il *plot* d'una vicenda scenica. Insomma, tanto il tradizionale autore di commedie quanto la commedia stessa

⁸ A. Piccolomini, *De la sfera del mondo*, Giovanni Varisco, Venezia 1561, pp. 3-4. Spetta a Seragnoli il merito di aver richiamato l'attenzione degli studiosi di teatro su questo singolare passo di Piccolomini (cfr. D. Seragnoli, *La struttura del personaggio nel teatro del Cinquecento: il progetto di Alessandro Piccolomini*, in "Biblioteca teatrale", 1973, nn. 6-7, pp. 54-64). Una prima ipotesi di lettura in parallelo della "impresa" rievocata dal commediografo e delle *teknai* tipiche dell'improvvisazione dei comici è stata formulata da chi scrive nel volume *Commedia dell'Arte. La maschera e l'Ombra*, Mursia, Milano 1981, pp. 76-80.

dovrebbero scomparire: per lasciare il posto, da un lato, all'attività combinata di diversi specialismi settoriali della composizione; e, dall'altro, a un puro assemblaggio di "scene" preconfezionate e di "favole" (senza "scene") predisposte a parte. Dietro una simile ipotesi, non può non esservi - anche se l'autore non ne parla in forma esplicita - la convinzione che il testo-commedia vada ormai considerato, anziché "eccellente poema", inutile e tedioso paludamento letterario d'una *macchina di comicità* che è possibile rimettere in movimento solo a condizione di smontarne i pezzi, e di ricombinarli con altri criteri. E, questo, potrebbe essere stato il principio ispiratore della proposta di Piccolomini.

Quanto alle finalità ultime che essa intendeva prospettarsi, ci vengono rivelate da una frase detta quasi *en passant*: "io aveva ben disegnato, e già dato principio a una impresa, la quale riuscendomi avrebbe recato qualche aiuto ai comici de' nostri tempi"⁹. Abbiamo, dunque, a che fare con una ipotesi di frantumazione e di rinnovamento della drammaturgia convenzionale che ruota tutta attorno alla centralità dell'attore creativo nello spettacolo. Se l'elaborazione separata delle "scene" e delle "favole" ha un senso, questo senso gli viene dall'intervento del "comico", che è destinato a unire in sintesi, sul palco, i meccanismi - da altri disgiunti e riconfigurati - di quella *macchina* rimasta a lungo prigioniera nella forma chiusa del testo-commedia. Si può allora comprendere bene perché le "scene" escogitate da Piccolomini assomiglino tanto ai generici dell'Arte, perché le "favole" di cui parla facciano subito venire in mente i canovacci, e perché le tipologie umane da lui catalogate sembrino rimandare alle parti fisse assunte dai professionisti. Purtroppo, nulla ci è giunto dei dialoghi e dei monologhi in cui culminò l'"impresa" annunciata dalla lettera di dedica de *La sfera del mondo*¹⁰. E neppure siamo in grado di determinare chi siano stati, in realtà, i "comici" ai quali Piccolomini intendeva prestare aiuto. Secondo logica, solo "gente sordida e mercenaria" potrebbe aver avuto interesse a fruire d'una 'drammaturgia fatta a brandelli'. Ma non ci è concesso saperne di più¹¹. Dobbiamo constatare, comunque, che - dieci anni dopo la costituzione della "fraternal compagnia" di ser Maphio - un finissimo letterato teorizza e pratica (ovviamente, secondo un'ottica da specialista della parola scritta) un progetto di disintegrazione del testo-commedia, e di sua conversione in *drammaturgia al servizio dell'attore*, le cui linee portanti marciano parallele a quelle praticate dal gioco all'improvviso dei creatori dell'Arte. E' anche possibile che si tratti di fenomeni del tutto indipendenti l'uno dall'altro. Ma è più probabile che tra di essi (come ipotizza l'autore) si sia verificato davvero un qualche rapporto. E che proprio in questo rapporto si celi un accenno di risposta al segreto essenziale delle particolarissime *teknai* compositive e rappresentative poste in opera da quanti scelsero di non agire "come i recitanti fanciulli". Del resto, se vogliamo prestar fede a Pier Maria Cecchini, *De la sfera del mondo* non risulterebbe ignota neppure ai comici dell'Arte secenteschi¹²...

⁹ A. Piccolomini, *De la sfera del mondo*, cit., p. 3.

¹⁰ A conclusione del suo scritto, Piccolomini racconta: "Or come la sorte volle, quando io di cinquecento scene, che avevo in animo di fare, n'avevo a pena fatte intorno a trecento, mi accorsi un giorno che mi era stato furato d'una cassa il libro dove io scriveva di prima bozza questa mia opera".

¹¹ Il fatto che Piccolomini finisca con l'ideare un teatro tanto remoto dalle convenzioni letterarie quanto vicino a esigenze tipiche degli attori, potrebbe dipendere dalle sue attività nell'ambito della Accademia senese degli Intronati: "si consideri, da ultimo, il suo probabile lavoro di corago svolto all'interno della Accademia degli Intronati" (D. Seragnoli, *La struttura del personaggio*, cit., p. 54). Per quanto attiene a eventuali rapporti tra il commediografo e il mondo dei primi comici professionisti, è suggestivo pensare che essi - se davvero si verificarono - potrebbero essere stati favoriti dallo stesso ambiente (ricordiamo la testimonianza di Adriano Valerini su Vincenza Armani: "l'Academia de gli Intronati di Siena, in cui fiorisce il culto delle Scene, disse più volte che questa Donna riusciva meglio assai parlando improvviso che i più consumati Autori scrivendo pensatamente").

¹² "E pur ce ne sono [di attori] che nel voler esprimere una passione amorosa daranno di piglio alla *Sfera* del Piccolomini, e quivi s'anderanno aggirando per gli cieli, porranno sossopra i pianeti, calcoleranno il conto delle

Le ultime parole che Piccolomini rivolge a Cocco per svelare la ragione di fondo del suo racconto riguardano i possibili destini futuri del “libro” cui aveva affidato la “prima bozza” del progetto: «Ho voluto che V.S. sappia questo: acciocché occorrendo che in nome d'altri si vedesse uscire un giorno in luce, ella si ricordi di me, e riconosca per mia figlia, o l'opera o almeno l'invenzione»¹³. Per lo scienziato-drammaturgo senese, ciò che (in ultima analisi) soprattutto conta è l’“invenzione” d'un modo diverso di comporre commedie. Ma anche per Flaminio Scala il crisma d'una “nuova invenzione” deve essere unico titolo di vanto delle sue “favole rappresentative”. E Francesco Andreini insisterà con frequenza altamente significativa sull'impiego del termine “invenzione” a connotare il merito precipuo delle singolari forme di scrittura teatrale pubblicate da lui stesso e dagli attori suoi amici. La grande scoperta che accomuna l’“impresa” progettata e iniziata da Piccolomini e le pratiche di scrittura para-drammaturgica esibite più tardi da alcuni comici “virtuosi” consiste nel fatto che entrambe fanno riferimento – l'una assumendola come premessa per nuove soluzioni di scrittura teatrale, l'altra evidenziandola nella prospettiva del “consuntivo” d'una pratica - all'identica constatazione preliminare. Il nuovo mondo dello spettacolo dischiuso dalla mercificazione del teatro su larga scala non ha bisogno – per essere alimentato da prodotti idonei alla vendita – del testo-capolavoro, ma di ben studiate e collaudate tessere combinatorie sempre e comunque disponibili a formare molteplici schemi di sceneggiature. In questa ottica, il criterio dominante non può più essere quello della composizione poetica: ad esso deve subentrare il principio della *combinazione di successo*. E la combinazione di successo non può fondarsi sul gusto del singolo, ma solo sul fattore-chiave della più facile riconoscibilità da parte di un ampio pubblico. Se così non fosse stato, come avrebbe potuto – già nel 1569 – il “Signor Duca Guglielmo” di Baviera farsi “venire in fantasia” di chiedere a Orlando di Lasso la riproduzione di “una commedia all'improvviso all'italiana”? Tanto Piccolomini quanto il comico professionista (ognuno a modo suo) disarticolano l'ideale quadro d'insieme delle neoclassiche strutture drammaturgiche cinquecentesche, per ricombinare queste ultime secondo criteri che individuano, al di sotto del concetto di personaggio, sia un serie finita di variabili socio-familiari, professionali, esistenziali, emozionali della “vita commune”, sia un catalogo di “parti” simbolicamente rappresentative d'un ristretto ma ben congegnato campione delle suddette variabili, nonché adeguate all'economia funzionale di una *troupe* messa insieme per produrre molti spettacoli a scadenza ravvicinata senza ampie pause di ideazione e di prove.

La rivoluzione del teatro e della drammaturgia progettate a tavolino da Piccolomini e attuate sulle scene dagli attori professionisti tra Cinque e Seicento consiste nel ridurre la seconda a un meccanismo produttore di sceneggiature e dialoghi preconfezionati da ricombinare a piacimento e (se occorre) quasi 'all'improvviso'. E il primo a un prototipico, ma non per questo meno coerente, mercato dello spettacolo, dove ciò che conta è soprattutto il sapere e poter vendere ogni *performance* presentandola in forma appetibile a un qualche ben definito tipo di *audience*. Un mercato abbastanza duttile, almeno nella sua lunga fase di crescita, da svariare – per la ricerca di potenziali acquirenti – entro i poli estremi degli infimi strati d'una popolazione, e delle più aristocratiche élites di potere. Convertendo la convenzione rinascimentale del fare teatro in una sommatoria sintetica di moduli scenici collaudati e di strutture drammaturgiche variamente componibili, i prodotti dei comici vengono a determinarsi in base alle componenti funzionali d'un immaginario che risponde alle dinamiche: della semplificazione seriale; dello stereotipo disponibile a formare incastri e

stelle [...], come se la sua donna non mangiassi, bevesse ed albergasse qua giù” (P. M. Cecchini, *Discorso sopra l'arte comica con il modo di ben recitare*, in F. Marotti - G. Romei, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. II: La professione del teatro*, Bulzoni, Roma, 1991, p. 72.

¹³ A. Piccolomini, *De la sfera del mondo*, cit., p. 5

articolazioni con altri stereotipi; della combinazione modulare; delle formule che possano alimentare lo sviluppo continuativo ed agile di un gioco mnemonico dominato non dalle necessità di ripetere puntualmente l'esatta sequenza delle parole che contengono, scritta, l'intera vita scenica di un personaggio, ma da individuali scelte di *topoi* espressivi atti a inscrivere nei confini delimitanti una tipologia umana stilizzata (e passibili di comporsi lungo le linee costitutive d'una figura coerente).

Proprio la costante presenza di formule e di “proposizioni prefabbricate” - perlopiù desunte da svariate fonti letterarie – nei procedimenti compositivi che caratterizzano l'improvvisazione dei comici è stata non di rado ricondotta a comportamenti tipici di quella cultura orale che, dagli stadi primitivi della civiltà umana, si sarebbe in qualche modo perpetuata sino a mostrare certe sue tracce residue nelle pratiche degli attori professionisti:

La [...] cernita libresca, condotta dagli attori ad ampio raggio, spaziò senza alcuno scrupolo gerarchico dalla poesia colta alla novellistica popolare, dalle raccolte di sentenze e di detti proverbiali fino alla letteratura dialettale e di *colportage*, ma sempre ponendosi nei confronti delle fonti [...] “con la stessa disinvoltura che era appartenuta alla tradizione orale”. Bisogna insistere su questo punto: a rigore i comici non rubano e non plagiano, perché dal loro punto di vista *nessuno è proprietario dei propri o altrui enunciati*. Immersi in una mentalità e in una pratica ancora prevalentemente orali (quantomeno nel periodo più vitale), essi considerano l'*insieme* della cultura (ivi compresa quella scritta) come un paradigma di proposizioni prefabbricate, che ognuno è autorizzato a assemblare come crede e secondo occasione: l'arte del discorso è per l'appunto *ars combinatoria*, i nuclei tematici e le relative espressioni sono disponibili, preesistenti, consolidati, basta raccogliarli¹⁴.

Ma, se è indubbio che l'“*ars combinatoria*” praticata sui palcoscenici dell'Arte rimetta in situazione accorgimenti e stilemi schematici specifici di tutte le forme espressive dell'oralità, non ci sembra molto produttivo considerare un simile fenomeno o come *revival* di una “mentalità” più o meno arcaica o in quanto pretesto ideale a inutili diatribe su originalità e plagio. Ciò che soprattutto conta è il nesso motivazioni-finalità entro cui vengono a determinarsi tutte le soluzioni coinvolte nell'“*ars combinatoria*” dell'improvviso. E, qui, saremmo tentati di considerare questo nesso con la stessa simpatica brutalità d'un Barbieri: «Il fine dei comici, qual è? Certo che non è altro che dilettere e giovare per averne essi mercede da vivere»¹⁵. Ovvero: se gli attori professionisti hanno preferito valersi di formulari e di stereotipi, se hanno scelto di strutturare componenti e procedimenti compositivi della loro drammaturgia in base ai principi della serialità e della funzionalità modulare, lo hanno fatto per rispondere alle potenziali istanze di divertimento degli spettatori loro contemporanei con prodotti spettacolari realizzabili in tempi rapidi e senza eccessivo dispendio di tempo e fatica, di sicuro successo, di agevole circuitazione e di massimo profitto economico. La trasformazione della *performance* drammatica in merce di aperto e ampio consumo usa forse procedimenti antichi, ma opera con occhio attento a condizioni tipiche della modernità.

L'improvvisazione di cui tanto si è discusso a proposito dei comici dell'Arte è – innanzitutto – scelta d'un *modus operandi* tutto finalizzato al conseguimento degli obiettivi appena esposti. L'attore-compositore adotta una prospettiva che non parte né da un testo drammaturgico preesistente né dal suo studio e dal suo apprendimento mnemonico. Egli non si confronta con la commedia scritta da un qualche autore, ma con molti libri di vario genere che considera miniere di materie grezze da estrarre e da ri-configurare: per dare forma a parte di una sua commedia non scritta. Il comico Domenico Bruni, già membro dei Confidenti

¹⁴ A. Artoni, *Il teatro degli Zanni. Rapsodie dell'Arte e dintorni*, Costa & Nolan, Genova 1996, p. 197.

¹⁵ N. Barbieri, *Discorso familiare*, Antonio Pinelli, Venezia 1628, pp. 25-26.

guidati da Flaminio Scala, in un *Prologo* composto attorno al 1620, dà la parola a una Fantesca immaginata nel doppio ruolo di serva da commedia e di autentica 'cameriera' della compagnia in cui è inserita:

La mia disgrazia m'ha posto a stare per serva con questi comici, i quali mi diedero ad intendere che la professione loro era lastricata di delizie [...]. Come tutte queste promesse sono state inganatrici! Perché, in quanto alla professione, non si può dir peggio: chi la vuol far bene, non ha ora di piacere per la necessità che si ha di studiare, essendo che questi poveretti, che non sono professi nelle scienze e che bisogna che d'improvviso discorino di varie cose, se si hanno da affaticare a scorticare ed a squartare libri volgari, il Cielo ve lo dica [...]. Basta, Signori cari, io sto male con loro. Ohimè, sentite. La mattina la Signora mi chiama: "Olà, Ricciolina, portami la innamorata *Fiametta* che voglio studiare". Pantalone mi dimanda le *Lettere* del Calmo. Il Capitano le *Bravure* del Capitan Spavento. Il Zanni le *Astuzie* di Bertoldo, il *Fugilozio* e l'*Ore di ricreazione*. Graziano le *Sentenze* dell'Eborenze e la *Novissima Poliantea*. Franceschina vuole la *Celestina* per imparare di far la ruffiana. Lo innamorato vuol l'opere di Platone e quasi in un punto chi mi comanda una cosa e chi un'altra¹⁶.

La servetta di Bruni, qui, sembra aprire uno squarcio sul concreto svolgersi quotidiano d'uno 'studio d'attore' inteso come premessa indispensabile all'improvvisazione: addirittura passando in rassegna una scelta campionatura dei volumi che ogni professionista, a seconda della parte interpretata, dovrebbe leggere e rileggere senza posa. In questa ideale biblioteca, accanto a opere che, a vario titolo, potremmo comunque definire di pertinenza teatrale (quelle di Calmo, di Andreini, di De Rojas), stanno i prodotti d'una letteratura svariante dai 'grandi classici' della novellistica (Boccaccio) ai centoni eruditi o di largo consumo; dalle massime altezze del pensiero filosofico alle raccolte di aneddoti e proverbi popolari. Davanti a una simile "immagine" del lavoro quotidiano dei comici, non ci sentiremmo di dichiararla «un po' troppo forte»¹⁷, perché, quando l'autore dei *Prologhi* intende offrire una visione davvero poco credibile del *training* libresco cui gli attori dovrebbero sottoporsi quotidianamente, mostra di saperlo fare allo scoperto, entro un gioco di finzione autocelebrativa non privo di sfumature ironiche. Come capita nell'intenzionalmente esagerato monologo del *Principiante che vuole con lo studio superar le difficoltà dell'arte*:

Dalle opere del Boccaccio, dalle Osservazioni del Dolce, dalle Battaglie del Muzio, dalle Prose del Bembo, da' discorsi del Tomitano ed altri, imparerò di parlare ornatamente senza far errore nelle regole che la italica favella abbelliscono. La Fabbrica del mondo, le Ricchezze della lingua, le Osservazioni sopra il Petrarca dell'Alunno, il Memoriale e la Grammatica del Pergameno, m'empierano di vocaboli, di favole, d'istorie e di vero modo di ben parlare. La Rettorica del Cavalcanti, le Elocuzioni di Demetrio, i Somari del Zinani sopra varie retoriche, m'aprirano la via al bene scrivere e parlare. Se doverò discorrere di politica, v'è il Tesoro Politico, il Seminario del Frachetta, le opere d'Aristotile tradotte, il Lottini, il Guicciardini, il Viscardo, il Bottero e tanti che per me servirano di miniere da

¹⁶ D. Bruni, *Fatiche Comiche di Domenico Bruni detto Fulvio, Comico di Madama Serenissima Principessa di Piemonte* (1623), in F. Marotti - G. Romei, *La professione del teatro*, cit., pp. 387-389. Le opere citate nel passo, e di cui non viene menzionato l'autore, sono: *Elegia di Madonna Fiammetta* di Boccaccio; *Le bravure del Capitan Spavento* di Francesco Andreini; *Le sottilissime astuzie di Bertoldo* di Giulio Cesare Croce; *Fugilozio* di Tommaso Costo; *Ore di ricreazione* di Ludovico Guicciardini; *Sententiae et exempla ex probatissimis quibusque scriptoribus collecta, et per locos communes digesta* di André de Rezente; *Tragicommedia di Calisto e Melibea* ("Celestina") di De Rojas. La *Novissima Poliantea* è testo di difficile identificazione (si vedano comunque le proposte avanzate da Romei nel suo commento al *Prologo*, p. 388, n. 1; e da M. Pieri, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1989, p. 264, n. 84).

¹⁷ A. Artoni, *Il teatro degli Zanni...cit.*, p. 185.

cavarne preziosissime gemme. Se di moralità, il Pucci sopra l'etica, il Piccolomini nella sua Filosofia Morale, il Landino nelle sue Azzioni, oltre le opere di Seneca, mi basterano per formarne bellissimi discorsi. Se d'amore, infiniti ne sono i maestri. Non sono tradotte tutte l'opere di Platone?¹⁸

E l'elenco, non si arresta qui, ma continua ad ampliarsi in misura sempre più defatigante (sino a inglobare anche il Piccolomini de *La sfera del mondo...*). Lo smisurato catalogo bibliotecario passato in rassegna da questo prologo, se da un lato intende esaltare le potenzialità culturali degli attori, dall'altro evidenzia con un cenno di sorriso tutta la presunzione del "principiante" che vorrebbe colmare a parole la distanza interposta tra lui e chi possiede lunga esperienza scenica dell'Arte. Ma ciò non toglie valore alle molteplici testimonianze da cui risulta come la pratica intensa d'una lettura ben mirata costituisca l'ineliminabile premessa della composizione all'improvviso. Secondo Niccolò Barbieri, ad esempio, il rapporto suo e dei suoi colleghi con il libro stampato è di una intensità eccezionale:

Non vi è buon libro che da loro non sia letto, né bel concetto che non sia da essi tolto, né descrizione di cosa che non sia imitata, né bella sentenza che non sia colta, perché molto leggono e sfiorano i libri. Molti di loro traducono i discorsi delle lingue straniere e se ne adornano, molti inventano, imitano, amplificano. Basta: ché tutti studiano, come si può vedere dalle cose ch'essi hanno alle stampe: rime, discorsi, comedie, soggetti di comedie, lettere, prologhi, dialoghi, tragedie, pastorali ed altre cosette che per comici non sono sprezzabili¹⁹.

Non diversamente, Pier Maria Cecchini, mentre va sciorinando i suoi *Avvisi*, sottolinea con vigore: "non mi par avviso sprezzabile una frequente lettura di libri". E – cosa ancora più interessante – accompagna a questo avvertimento considerazioni che riguardano il passaggio dalla semplice lettura studiosa di un testo ad una corretta estrapolazione ed assimilazione di certi suoi contenuti scelti: sia per quanto riguarda i temi sui quali improvvisare sia per quanto concerne la consequenzialità stilistica delle scelte linguistico-sintattiche alla quale l'improvviso deve sapersi intonare. Ne tratta in forma esplicita quando volge i suoi consigli ai protagonisti delle immancabili peripezie d'amore della commedia, ma è evidente che le sue parole riguardano qualsiasi "parte" coinvolta nel tutto del singolo spettacolo:

Sogliono questi che si compiacciono di recitar la difficil parte dell'innamorato arricchirsi prima la mente di una leggiadra quantità di nobili discorsi attinenti alla varietà delle materie che la scena suol apportar seco. Ma è da avvertire che le parole susseguenti all'imparate vogliono aver acciò uniformità con le prime, che il furto paia patrimonio e non rapina, onde, per far ciò, non mi par avviso sprezzabile una frequente lettura di libri continuamente eleganti, poiché rimane a chi legge una tale impressura d'amabilissima frase, la quale, ingannando chi ascolta, vien creduta figlia di chi favella. Debbe insieme chi legge operar che l'intelletto comandi alla memoria, che dispensa il tesoro de' premeditati concetti nello spacioso campo delle continue occasioni che la Comedia porge, in quel modo ch'egli possa pretender di mieter applauso²⁰.

¹⁸ D. Bruni, *Fatiche Comiche ...cit.*, p. 399.

¹⁹ N. Barbieri, *La supplica*, in F. Marotti - G. Romei, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. II: La professione del teatro*, cit., p. 607.

²⁰ P. M. Cecchini, *Frutti delle moderne comedie ed avvisi a chi le recita*, in F. Marotti - G. Romei, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. II: La professione del teatro*, cit., p. 83. Se Cecchini indica uno dei segreti dell'improvvisazione evocando l'immagine dell'abile "furto" che non deve sembrare "rapina", Perrucci – dopo aver fatto menzione dei molti brani 'premeditati' che ogni attore dovrebbe procurarsi – dichiara: "Qui sta tutta l'arte: il nasconderla" (*Dell'arte rappresentativa*, cit., p. 180). E aggiunge: "Non mi si negherà, per fine, che non

Anche Barbieri, del resto, insiste significativamente sul punto critico che congiunge e differenzia il faticoso studio dei libri dall'atto – altrettanto “snervante” - nel quale questo studio si sostanzia in elaborazione personale di repertori recitabili:

I comici studiano i libri che sono stampati con licenza de' superiori; vero è che inventano molte cose [...]. Il Capitano cava il riso dalle sue stravaganti iperboli; il Graziano da' suoi spropositi; il primo servidore dalle sottilissime astuzie e pronte risposte; il secondo dalle sciocche balorderie; gli Arlichini dalle cascate; i Covielli dalle smorfie e latinacci macaronici; le parti de' vecchi dal grossolano parlare de' loro antichi idiomi, e così tutte le altre parti: e questo studio non è di tutto il giorno, ma è come ogn'altro studio che rinresce ed annoia a lungo andare; e non è, come tali pensano, di tanto gusto che mandi l'anima nell'estasi del diletto, ma è faticoso, come è faticoso a' maestri il sonare, cantare e ballare, ché l'uomo si stracca, si sfiata e snerva; e quando i comici vanno al teatro, non dicono d'andar a spasso come gli ascoltanti, ma dicono di andar a bottega: e talvolta a più d'uno tremano le gambe pensando che ha da sodisfare tanto popolo e persone che pagano il loro danaro e che non stanno colà per devozione, voglio dire, che possono strepitare se non hanno gusto²¹.

A una lettura superficiale di questi passi, potrebbe sembrare di aver trovato in essi la risposta più esauriente e maliziosa alla domanda circa *cosa* potessero mai recitare, improvvisando, i comici dell'Arte: recitavano i frutti dei loro quotidiani “studi” mattutini condotti su certi repertori di drammaturgia e di varia letteratura... Si predisponavano, ognuno dal punto di vista della parte che era solito sostenere in scena, a raccogliere *ed a mandare a mente* una nutrita serie di “nobili discorsi” desunti da volumi ‘scorticati’ e ‘squarciati’, per poi esporli agli spettatori attraverso una sorta di *collage* tanto ben eseguito da contrabbandare per “patrimonio” i frutti d'una “rapina”... Ma, a ben vedere, le cose non stanno proprio in questi termini. Non possiamo dimenticare, infatti, che Barbieri – dopo aver accennato alla necessità, per l'attore, di «studiare i libri» – pone un forte accento su quel fattore di “invenzione” che deve distinguerne il *modus operandi* ottimale. Con una frase quantomai significativa, il comico vercellese lascia balenare l'idea che l'autentico segreto dell'improvvisazione consista nella difficile arte di saper percorrere una strada intermedia tra lettura di «libri stampati» e originalità di ‘invenzione’: è a questo incrocio che si troverebbero le radici delle formule espressive capaci di suscitare interesse e “gusto” nel pubblico (le «stravaganti iperboli» del Capitano, gli «spropositi» del Dottore, le «sottilissime astuzie» del primo zanni; le «sciocche balorderie» del secondo; ecc.). Mentre Cecchini, da parte sua, non si limita a parlare di “furti”, bensì raccomanda vivamente *un ulteriore tipo di lettura*: quello condotto per appropriarsi, anziché dei meri contenuti d'un testo, del *continuum* stilistico-musicale cui si intona il flusso delle parole che lo compongono (onde diventi possibile modulare la voce sino a ottenere effetti di “amabilissimo” fraseggio). E aggiunge che, se la “memoria” del comico improvvisatore – lungi dall'essere vuota – deve possedere con sicurezza un nutrito “patrimonio”, occorre poi un particolare *dominio dell'intelletto* sulle facoltà mnemoniche per saper trovare il “modo” di selezionare e comporre, traendole da quel patrimonio, le espressioni monologiche e dialogiche da inserire con successo “nello spazioso campo che la Comedia” di volta in volta “porge”. Si tratta, dunque, d'un insieme di fattori numerosi e complessi, tali comunque da lasciarci intuire che gli elementi-base dei prodotti drammaturgici realizzati ‘all'improvviso’ dai comici dell'Arte, ben lungi dal

abbia bisogno d'esser retorico, [...] o artificioso, chi rappresenta. E questo è quanto al parlare all'improvviso che gli succederà con i padri, con le donne, e con i servi in diversi discorsi ed accidenti, dilettrandosi di fare qualche concettino all'improvviso, e di sostenere il discorso pronto, uguale a quello che dirà premeditato” (*Ibid.*, p. 164).

²¹ N. Barbieri, *La Supplica*, in F. Marotti - G. Romei, *La professione del teatro*, cit., p. 666.

risolversi in astratte sequele di geniali esternazioni estemporanee, siano andati configurandosi secondo le forme rigorose di quella che potremmo chiamare una difficile 'scrittura per la scena': con le sue fonti, con la sua retorica, con i suoi criteri di *imitatio* e di *inventio*. E, in più, con la necessità di 'scrivere' non solo attraverso segni grafici, ma anche e soprattutto per mezzo di quel pluralismo di sistemi segnici di cui già il Lasca, a suo tempo, aveva indicato le diverse logiche grammaticali: "presenza", "atti", "modi", "gesti", "voce". Una simile scrittura per la scena trovava modo, almeno in parte, di depositarsi anche sulla pagina, *sub specie* di "certe composizioni generali, che si possono adattare ad ogni specie di commedia, come sono, per gl'innamorati e donne, di concetti, soliloqui e dialoghi; per li vecchi, consigli, discorsi, saluti, bisquizzi e qualche graziosità"²². Del resto, quando Barbieri passa in rassegna i *topoi* espressivi delle parti («stravaganti iperboli», «spropositi», «sottilissime astuzie», «sciocche balorderie», ecc.), o quando Bruni lascia intendere che le *Bravure di Capitan Spavento* siano diventate vangelo per chiunque indossi la maschera del militare, è evidente che simili enunciati si fondino sul presupposto che considera ovvio, per ogni attore, mettere su carta, a futura memoria, i risultati migliori del suo studio creativo. La cosiddetta «composizione generale» - che, nel gergo dei comici, almeno a quanto risulta senza possibilità di dubbio dal primo Settecento, verrà chiamato *generico* - altro non è se non la stesura scritta di monologhi e dialoghi concernenti temi e situazioni scelti tra quelli convenzionalmente riconosciuti *tipici* d'ogni singola parte scenica (ad esempio, per ciò che riguarda i due giovani Innamorati, uomo e donna: da un lato, le formule di corteggiamento, le gioie dell'amor corrisposto, i travagli dell'amore non corrisposto, la celebrazione delle bellezze e delle qualità del *partner*, la gelosia, ecc.; dall'altro, la proposta e l'accettazione o il rifiuto d'una profferta d'amore, i contrasti tra amanti provocati dall'intrusione d'un 'terzo incomodo', ecc.). La costante linea-guida cui si ispira la loro composizione - come indica il termine che li definisce - deve essere quella, non già di riferirli a un *plot* drammaturgico ben specificato nei minimi particolari, ma di *mantenerli aperti* a qualsiasi trama: in modo da poterli adattare, con le opportune variazioni, alla vicenda che il singolo allestimento, di volta in volta, sceglierà di esibire dal palco. A dare loro forma, è la mano stessa dell'attore, che proprio qui può utilizzare i frutti meglio selezionati dello studio da lui condotto 'scorticando' e 'squartando' "libri volgari".

L'improvvisazione, intesa non già come mero espediente di comodo ma in quanto *inventio et compositio* di un prodotto drammaturgico che prende forma effimera sulla scena anziché risolversi nel re-citare a memoria un "bel disteso", si fonda innanzitutto sul presupposto d'una struttura produttiva - la compagnia - la cui logica costituente esige da ogni attore il rigoroso rispetto d'una *parte fissa* funzionale a un geometrico sistema di ruoli. Il "fraternale" gruppo costituitosi a Padova nel 1545 contava otto membri. La compagine dei Gelosi tanto esaltata da Capitan Spavento ne annoverava undici. Secondo la testimonianza primo settecentesca di Luigi Riccoboni, "una compagnia italiana non ha mai più di undici attori e attrici"²³. Se ne può desumere che, per circa due secoli, le *troupes* dei nostri professionisti abbiano avuto un organico medio che si aggirava intorno alla decina di componenti: dieci artisti specializzati, non già (come oggi avviene) a studiare e ad interpretare un diverso personaggio per ogni messinscena cui debbano contribuire, ma a definire e ad arricchire giorno dopo giorno per molti anni - se non per un'intera vita di lavoro - *sempre* la stessa maschera o la stessa figura scenica. Sulla scorta d'una simile pre-condizione, determinare, per queste funzioni teatrali, tratti specifici di forte impatto sul pubblico e componenti

²² A. Perrucci, A. Perrucci, *Dell'Arte rappresentativa, premeditata ed all'improvviso. Bilingual Edition in English and Italian*, a cura di F. Cotticelli - A. Goodrich Heck- Th.F.Heck, The Scarecrow Press, Lanham-Toronto-Plymouth 2008, p. 103.

²³ L. Riccoboni, *Histoire du Théâtre Italien...* cit., p. 63.

espressive di sperimentato effetto, nonché aver modo di verificare esaustivamente le condizioni di un loro rapporto ottimale con tutte le altre *personae* cui possano rapportarle le contingenze di qualsivoglia trama da scenario, non è certo impresa o impossibile o troppo ardua. Per conseguire tali obiettivi, saranno necessari l'apprendistato dell'osservare, dell'imitare e del meditare i modelli offerti da altri attori di riconosciuta eccellenza nel ruolo che si dovrà ricoprire, e quel genere di quotidiano studio preparatorio sommariamente descritto dalla Servetta di Domenico Bruni, e meglio specificato dalle precisazioni di Cecchini e di Barbieri. Non a caso, se il secondo ci parla dei risultati auspicabili per un simile studio componendo uno schematico elenco di maschere e di tipologie del generico, il secondo addirittura mette ordine tra i propri *Avisi* ai comici distribuendoli secondo un nitido schema di "parti" fisse, e passando in rassegna vizi e virtù dei *topoi* stilistici di cui devono alimentarsi i rispettivi generici.

Peraltro, la composizione scenica dell'improvviso poteva di certo contare non solo su repertori monologici e dialogici «di cose adattate a tutte le occasioni», ma ancora su formulari d'altro genere. Come, per quanto concerne, i ruoli "ridicoli" della commedia, quell'insieme di *gags* destinate solo a suscitare immediate e intense accensioni di riso nel pubblico che Giovanni Briccio passa in rassegna distinguendole puntigliosamente in termini di "burle, lacci, botte, motti, facezie, inganni, groppi e bizzarrie». Pur attribuendole tutte, secondo un'ottica troppo appiattita sulla dominante della più accademica cultura letteraria, a mera "imitazione de' passati scrittori", l'autore ne sottolinea soprattutto l'aspetto stereotipato. Ovvero l'identico aspetto che queste varianti della convenzionale trovata comica rivelano quando le vediamo citate nelle raccolte di canovacci giunte sino a noi, dove è soprattutto il vocabolo "lazzo" (di incerta etimologia, e variamente interpretato come cifra gergale o di "lacci" o di "le azioni") a segnalarne la presenza. Il che, ad esempio, induce Perrucci a spiegare:

Si deve avvertire per dar contezza delle cifre del soggetto a chi non l'ha in pratica, perché a chi è del mestiere è superfluo, che lazzo non vuol dir altro che un certo scherzo, arguzia, o metafora in parole o in fatti²⁴.

Solo nello *Zibaldone* del dilettante settecentesco Placido Adriani è dato riscontrare un repertorio di lazzi accompagnati dalla chiara esposizione del loro sviluppo. Ma è sicuro che ogni attore preposto ad animare una maschera abbia avuto a disposizione raccolte ad uno personale. Se, tra quelli conservatici, l'insieme degli scenari di Flaminio Scala è l'unico a non contemplare esplicitamente la presenza di *gags* segnalate da un loro appellativo specifico, ciò avviene, senza ombra di dubbio, perché – volendo assumere un aspetto esteriore comparabile a quello delle convenzionali novelle – le "favole rappresentative" evitano con cura l'impiego di vocaboli gergali tipici della professione scenica. Del resto, quando nei *Duo Capitani simili* leggiamo che «Flaminia entra dicendo villania a Franceschina, la quale le dice che se la gratti, se le pizzica»²⁵, non è possibile non pensare all'evidente identità di contenuti e di soluzioni espressive tra la frase oscena prevista da Scala e il «Cotello dice che te la gratti» prescritto da un lazzo di Adriani. Dunque, come ogni altro codice artistico, così anche la particolarissima *compositio* scenica all'improvviso praticata dagli attori professionisti possiede le sue convenzioni costitutive, i suoi modelli da imitare, le sue ricerche di fonti usufruibili, le sue miniere fornitrici di materie prime e di moduli formali da utilizzare per nuovi esiti espressivi, la sua retorica, i suoi repertori di schemi discorsivi, i suoi luoghi comuni, i suoi trucchi di sicuro (e, a volte, facile) effetto. Ciò che la distingue dai restanti moduli di

²⁴ A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa*, cit., p. 192.

²⁵ F. Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, a cura di F. Marotti, Il Polifilo, Milano, 1976, vol. I, p. 180.

produzione estetica è la forza motrice di cui si vale: una *ars memoriae* ridisegnata per generare, sulla scorta di moduli espressivi pre-esistenti decontestualizzati, un gioco effimero di varianti componibili il cui insieme sembri fluire tra le sorprendenti aure della pseudo-creatività *ex nihilo*.