

Commedia dell'Arte e ciarlataneria: inter-relazioni e interferenze

Roberto Tessari *

* Roberto Tessari dedica-se ao estudo da Commedia dell'Arte, à dramaturgia e às artes do espetáculo. Professor aposentado pela Universidade de Turim. Via Verdi, 8 - 10124 Turim – Itália. Email: roberto.tessari.y77f@alice.it

Riassunto |

Il saggio analizza i rapporti tra la Commedia dell'Arte e i ciarlatani del secondo Cinquecento e del primo Seicento, a partire dalla testimonianza offerta da Anton Francesco Grazzini sulla presenza e sugli spettacoli offerti da cerretani e ciarlatani a Firenze poco dopo la metà del sedicesimo secolo. Dopo aver preso in esame la descrizione del medico svizzero Thomas Platter relativa alla commedia di maschere e alla vendita di prodotti medicinali realizzate dalla compagnia di Zan Bragetta ad Avignone nel 1598, il saggio espone gli interventi amministrativi del ducato di Mantova che pongono sullo stesso piano attori professionisti e ciarlatani, e prende in esame le fenomenologie delle esibizioni di piazza dei ciarlatani illustrate – nel 1585 – dalla *Piazza universale* di Tommaso Garzoni. Lo studio critico si conclude con una rassegna delle diverse tipologie di rapporto tra attori professionisti della Commedia dell'Arte e i protagonisti degli spettacoli dei ciarlatani.

Parole-Chiave: Commedia dell'arte. Ciarlatani. Cerretani.

Abstract |

The essay examines the relationship between the Comedy of Art and charlatans in the second half of the sixteenth century and from the beginning of the Seventeenth Century, starting from the witness offered by Anton Francesco Grazzini on the presence and on shows offered by Cerretani and charlatans in Florence shortly after the middle of the sixteenth century. After examination of the description of the Swiss doctor Thomas Platter relative to the comedy of masks and the sale of medicinal products manufactured by the company of Zan Bragetta to Avignon in 1598, the essay exposes the administrative operations of the dukedom of Mantua which pose on the same plane professional actors and charlatans and takes into consideration the phenomena of performances of charlatans illustrated - in 1585 - from *La Piazza universale* of Tommaso Garzoni. The critical study concludes with an overview on the different types of relationship between professional actors of the Commedia dell'Arte and the protagonists of the performances of the charlatans.

Keywords: *Commedia dell'arte*. Charlatans. Cerretani.

Poco dopo la metà del Cinquecento, un grande intellettuale laico specialista di teatro – Anton Francesco Grazzini, detto Il Lasca –deplora nei termini più aspri l'enorme fortuna che andava conoscendo presso la gioventù fiorentina un certo tipo di spettacolo, a suo parere distinto soprattutto dal più sfrenato turpiloquio:

Le belle cose e i costumi divini
de i giovan Fiorentini,
l'opere degne e '1 vertuoso spasso
altro oggidì non è che gire in chiasso.
per udir commediacce rattoppate,
recitate e condotte da brigate
infami, tal che mai belle, o gentili
cose non s'odon, ma plebee e sporche:
cert'è un piacer da cento paia di forche;
e che questo si è ver pongasi mente.
Rispondi, o popol pazzo¹:
che merda, potta, cui, coglion e cazzo

1 Il testo che ci ha tramandato le rime del Lasca risulta evidentemente afflitto, a questo punto da una lacuna. Dobbiamo intendere che il poeta inviti il popolo fiorentino a rispondere circa le motivazioni che lo porterebbero a rendersi spettatore entusiasta di spettacoli dove risuonano in prevalenza parole sporche come quelle elencate di seguito.

e per questo cotal maggior sollazzo,
botteghe, banchi, cameracce e scuole
restan la sera abbandonate e sole.

[...]

oh passat'anni! oh secoli beati!
quand'allora in Firenze
chi più virtute avea e più scienze
mess'era tra' più degni e più pregiati:
ma or tra' più lodati
giovani d'oggi è più lodato quello
che contraffà un Zanni o Stefanello.

(GRAZZINI, 1882: 296)

Le scollacciatissime e miserande “commediacce” piene di toppe di cui si parla in questi versi, evidentemente, risultano incentrate sulle stesse maschere (Zanni, Stefanello Bottarga, ecc.) che ritroviamo, a partire da pochi anni prima, tra le figure principali delle rappresentazioni offerte dalle compagnie dei nuovi attori professionisti. Completamente diversi, però, risulterebbero – stando alla testimonianza del Lasca – tanto la qualità dei due tipi di spettacoli quanto gli spazi cittadini entro cui l’uno e l’altro verrebbero allestiti. Grazzini, il quale (in altri componimenti poetici) esalta con entusiasmo l’arte sopraffina delle prime ‘fraternali compagnie’della Commedia dell’Arte apparse nella capitale toscana e specifica come esse si

esibiscano in apposite “stanze” chiuse, dichiara qui che a portare in scena simili “commediacce” sarebbero *brigate infami*, abituate ad eseguire le loro *performances* forse all’aperto: in vicoli mal frequentati. La stessa ambientazione, insomma, dove lo scrittore colloca - in una diversa ‘poesia burlesca’, ma sempre interrogandosi sulle ragioni del loro straordinario successo - imbonimenti ed *exploits* truffaldini di “ciurmadori, cerretani, mariuoli e giuntatori”:

Com’esser può che tanto i Fiorentini
credino, e tanto e tanto a i ciurmadori,
che non pur lor la borsa di quattrini
empiono, ma fanno lor mille favori,
onde qua piovon da tutti i confini
cerretan, mariuoli e giuntatori,
che con polvere ed oli, e lattovari
rapiscon loro e rubano i denari?
[...]
Oh Fiorentin balordi, ciechi e matti!
E Zanni poverel, che s’affatica
co’ suoi compagni ognor per ritrovare
qualche commedia moderna od antica,
per poter darvi spasso e dilettere,

giusto è che ristoriate sua fatica,
e questo cerretan lasciate andare
falso, bugiardo e pien di frode e inganni,
e venghiate alla stanza ad udir Zanni,
la Nespola, il Magnifico e 'l Graziano
e Francatrippe, che vale un tesoro,
e gli altri dicitor di mano in mano,
che tutti fanno bene gli atti loro.

(GRAZZINI, 1882: 48)

Tra le pur diverse famiglie di “mariuoli” denunciate da Grazzini, e catalogate dai suoi versi con un mix di appellativi che ben esemplificano la confusione terminologica illustrata da Camporesi a proposito delle attività dei ‘vagabondi’, è indubbio che vengano posti in assoluto primo piano i ciarlatani venditori di intrugli medicamentosi. Ciò detto, risulterebbero comunque perlomeno bizzarri (se non affatto gratuiti) l'accostamento e il confronto immediati che qui vengono proposti tra i medici-speziali di piazza che affollano le piazze fiorentine con tanto successo, da un lato, e ottimi professionisti d'un teatro di maschere allestito al chiuso, dall'altro: se non esistesse – taciuto dal testimone – un qualche fattore-chiave in grado di motivare plausibilmente sia il paragone tra due fenomenologie tanto remote in apparenza, sia (soprattutto) l'esplicito invito del Lasca, rivolto a tutti gli abitanti della città, affinché scelgano di andare a teatro, anziché preoccuparsi di acquistare una qualche medicina. Viene allora il sospetto che, in realtà, questo fattore-chiave debba comunque essere

un qualche tipo di performance scenica, e che – forse – la tipologia così supposta possa identificarsi proprio con quelle “commediacce rattoppate” di cui, prima, Grazzini aveva denunciato con sdegno, ma senza indicarne i responsabili, l’enorme fortuna popolare. E’ un’ipotesi che, per quanto probabile, l’indeterminatezza dei lacerti di Rime burlesche sin qui esaminati non permette di verificare al di là d’ogni ragionevole dubbio: lasciando dunque in sospeso la pur fondamentale questione relativa all’esatta definizione del momento storico in cui i ciarlatani per la prima volta avrebbero fatto uso di maschere nelle loro performances, e di quello nel quale avrebbero addirittura inserito vere e proprie commedie di maschere all’improvviso tra i tanti tipi di spettacolo con cui erano soliti divertire e lusingare l’interesse dei loro potenziali clienti. Rimane comunque certo, allo stato attuale delle conoscenze, che il primo fenomeno si verificò almeno a partire dal 20 marzo 1574 (data della testimonianza iconografica offerta dal *Liber amicorum* di Sigimundus Ortelius conservato alla British Library, in cui appare inequivocabilmente un montinbanco in costume da Zanni che si accinge a presentare i suoi specifici, mentre – accanto a lui - una donna elegantemente abbigliata sta suonando il violino). (GENTILCORE, 2006: 22)

Per quanto concerne l’altro fenomeno, la prima data sicura che possediamo ci riporta al 1598: anno cui risale “The most detailed eyewitness description we have of Italian charlatans making use of emerging ‘professional’ theatre, only subsequently called the ‘commedia dell’arte’”. (GENTILCORE, 2006: 320-321) Si tratta, in questo caso, di un ricordo diaristico appartenente al *Journal* del medico svizzero Thomas Platter (1574-1628), il quale, mentre sta completando i suoi studi ad Avignone, si trova ad assistere all’esibizione del montinbanco Zani Bragetta, capo d’una compagnia formata – oltre a lui – da quattro attori e due attrici.

Platter, dopo aver dichiarato che il gruppo aveva appena offerto al pubblico “una divertente commedia della durata di un’ora o più”, si

sofferma in particolare a descrivere puntualmente come avrebbero inscenato la vendita dei loro prodotti lo stesso Bragetta, e un innominato attore in maschera da Pantalone:

Zani, il capo del gruppo, aprì una cassa di grandi dimensioni che avevano portato lì, e il suo compagno, in costume da medico, gli chiese che cosa ci fosse dentro. Zani non rispose direttamente, ma prese a dire, gesticolando con energia, di essere appena giunto dalla Turchia, dove aveva comprato molti meravigliosi rimedi e aveva anche imparato ricette per fare diverse pozioni magiche; aggiunse che là aveva sentito così tante lodi per la città di Avignone (e qui si profuse in un altisonante elogio della città), da fargli decidere di offrire ai suoi abitanti tutti i benefici derivanti dalle conoscenze che aveva appreso, in ricompensa della loro benevolenza nei suoi confronti. Quindi, dopo aver preso una piccola confezione di unguento dalla cassa, ne aveva sfregato il contenuto sulle mani e sul viso, odorandone personalmente il profumo, e facendolo odorare anche ai suoi compagni, che erano travestiti e mascherati come lui, mentre andava informandoli sulle sue meravigliose proprietà. Solo il Dottor Pantalone lo rifiutò con gesti ridicoli, negandogli ogni valore, e trattando Zani come un furfante e un vagabondo, e dicendogli che il suo unguento non era altro che volgare burro, ecc. Zani rispose tutto infuriato, e i due presero a litigare nel modo più assurdo, sino a che Zani ebbe l'ultima parola. Poi, mentre veniva suonato un brano musicale, il servo tirò fuori dalla cassa un centinaio di confezioni simili, tornando a insistere ancora con più forza nel celebrare le meravigliose virtù dell'unguento [...]. Dopo un ulteriore intermezzo musicale, il medico fece una scena di recriminazioni sul prezzo eccessivo del prodotto, e Zani disse che doveva essere ridotto, e ancora una volta ridotto. (PLATTER, 1963: 182-183)

Oltre a certificare l'allestimento d'una vera e propria "commedia" di maschere, il brano ci restituisce il tanto raro quanto prezioso resoconto d'un imbonimento a due voci tutto tradotto in termini rappresentativi tipici dell'Arte all'improvviso. Il ciarlatano e il suo assistente figurano qui in costume da Zanni e da Pantalone (un

Pantalone cui viene *una tantum* attribuita la funzione del Dottore...), per dare vita a un mini-canovaccio organicamente concepito: dove il primo rappresenta l'empirico montinbanco, il secondo un risibile medico laureato, e gli altri membri della *troupe* assumono su di sé il ruolo degli spettatori. Arricchendo il tutto con due intermezzi musicali, e rendendo omaggio al canonico motivo teatrale del panegirico rivolto alla città ospitante, la solita *performance* terapeutico-commerciale trascolora in compiuta *teatralizzazione della teatralità ciarlatanesca*: laddove il tema del viaggio di iniziazione al sapere diviene mimesi presenziale di magiche terapie turchesche, quello d'uno smisurato elogio verbale dell'"unguento" assurge ad atti di gaudiosa degustazione tattile ed olfattiva, quello del conflitto tra medicina ufficiale e pratica empirica s'incarna nella fiammante accensione d'una comica baruffa di maschere. E, per finire, addirittura la *routine* delle fiale recuperate dal baule e della inevitabile enunciazione del prezzo richiesto si travestono la prima da musico interludio, e la seconda da tormentone buffo. L'episodio riferito da Platter certifica come, all'altezza del 1598, sia possibile ritrovare non tanto una prima prova sperimentale di collaborazione tra nuovo professionismo del teatro e pratiche dei ciarlatani, quanto piuttosto una loro forma di connubio più che matura: capace di produrre non soltanto l'offerta promozionale d'un autonomo spettacolo complesso, ma anche sofisticati esiti di inter-attività sintetica tra le *teknai* tipiche della scenicità moderna e quelle plurisecolari della compra-vendita medicinale di piazza.

Se tanto si verifica allo scadere del secolo, non si può dimenticare come – già nel ventennio precedente – fosse diventata abitudine comune di autorità e intellettuali quella di considerare ciarlatani e attori professionisti uniti da una contiguità così stretta da sfociare talvolta nella più indiscriminata identificazione delle due categorie. Così risulta, per esempio, dal precocissimo e lungimirante decreto con il quale, il 14 marzo 1580, il duca di Mantova e di Monferrato Guglielmo Gonzaga nominava Filippo Angeloni, buffone e

musicista di corte, 'sovrintendente' a tutte le attività di quanti per mestiere offrono in vendita varie forme di intrattenimento ai sudditi del ducato:

Instrutti dell'informazione che ha il giocondo nostro Filippo Angelone di tutti li comici mercenarii, zarattani et cantinbanchi, lo eleggiamo per superiore ad essi in tutti li nostri stati, sì che alcuno di loro, o solo o accompagnato, non habbia ardire di recitare comedie o cantare in banco, vendendo ballotte o simili bagatelle, senza sua licenza in scritto, né d'indi dipartirsi senza la medesima licenza, sotto pena di essere tutti spogliati di ciò che haveranno, così comune come proprio, da essere diviso in tre parti, l'una delle quali sia applicata al fisco nostro, l'altra al Magistrato, [...] et la terza ad esso superiore; al quale concediamo facultà di dar le sovrascritte licenze havendo però prima havuto il consenso in voce da noi. (BURATTELLI, 1999: 185)

Il 29 aprile 1599, lo stesso incarico – trasformato in privilegio, e arricchito di più ampi poteri – veniva conferito proprio a un grande attore di fine Cinquecento: Tristano Martinelli (1556-1630), probabile 'inventore' della maschera teatrale di Arlecchino. A lui è affidato il compito di sovrintendere alle attività di “comici mercenarii, zarattani, cantinbanco, bagattiglieri, posteggiatori” nonché di quanti “mettono banchi per vender ogli, balotte, saponeti, historie et cose simili” (BURATTELLI, 1999: 207). I due provvedimenti, se da un lato vanno considerati tra i primi segnali d'un inedito interesse da parte di autorità politiche moderne a porre sotto controllo l'intero ambito degli spettacoli pubblici (quelli delle “stanze”, e quelli delle piazze), dall'altro evidenziano vigorosamente come, guardando dall'ottica di chi detiene il potere, non esista proprio nessuna differenza sostanziale tra l'attività dei “comici mercenarii” e le esibizioni dei cerretani-ciarlatani: tra le rappresentazioni al chiuso degli attori professionisti, e “comedie” o *performances* musicali eseguite “in banco”. Non a caso, per

sovrintendere a esercizi pubblici in apparenza tanto diversi (come dovrebbero essere quello del fare teatro, e quello dello svolgere in qualche modo funzioni mediche) vengono prescelti - *sempre* - esperti cultori della recitazione comica e della musica. Si tratta, del resto, d'un tipo di opzione costante da cui si potrebbe ancora desumere che, secondo il parere del principe, l'attore di mestiere fosse comunque il tipo di specialista più adatto - o per sua natura originaria, o per conoscenze connaturate alla sua professione - a muoversi come un pesce nell'acqua tanto nel mondo delle arti sceniche finì a se stesse quanto nell'equivoco spazio della ciarlataneria di piazza. E ciò, forse, a causa di una qualche forma di inter-relazione non solo esteriore tra i due ambiti, che potrebbe riguardare addirittura le dinamiche soggiacenti alla formazione delle prime Fraternali Compagnie. Purtroppo, noi non conosciamo provenienza e qualifica sociale di Ser Maphio e compagni, ma soltanto i loro nomi. Sono nomi che sembrano, in molti casi, di origine borghese. In un caso, però - quello di "Zuane da Trevixo" - potrebbe nascere il sospetto d'un nome d'arte assai simile a quello più tardi ostentato da ciarlatani abituati a esibire la maschera di Zanni. E in un altro - "Francesco da la Lira" - non è difficile individuare un *cliché* nominale affatto tipico di quanti erano soliti esibirsi tra cerretani e saltimbanchi, cantando e suonando sulle pubbliche piazze².

Ed è proprio una metaforica "piazza" planetaria, secondo Tommaso Garzoni, l'immagine ideale a fungere da emblema simbolico dello spazio più adatto ad ospitare e figurare il quadro un po' caotico delle professioni e delle attività che si profila - all'altezza del 1585 - dopo decenni di profonde crisi economico-sociali. La stessa piazza che, nelle sue concrete varianti cittadine e paesane, sembra affascinare (ben oltre le inevitabili riserve di stampo moralistico) lo sguardo del canonico romagnolo, tanto da costringerlo ad indugiare con curiosissima attenzione sull'impressionante coacervo di offerte

² Pensiamo solo al caso più celebre: quello di Giulio Cesare Croce, noto per le piazze emiliane di fine Cinquecento come Giulio Cesare della Lira.

ciarlatanesche e di numeri circensi *ante litteram* di cui pullula e pulsa ogni minima porzione della sua area:

da ogni parte si vede la piazza piena di questi ciurmatori. Chi vende polvere da sgrossar le ventosità di dietro; [...] chi vende allume di feccia per stopini perpetui; chi l'oglio de' filosofi o la quinta essenza da farsi ricchi; chi ooglio di tasso barbasso per le freddure; chi pomata di sevo di castrone per le creppature; chi onguento da rognia per far buona memoria; chi sterco di gatta o di cane per cerotto da creppature; chi paste di calcina da far morire i topi; chi braghieri di ferro per coloro che son rotti; chi specchi da accendere il fuoco, posti incontra al sole; chi occhiali fatti per vedere al scuro; chi fa veder mostri stupendi e orribili all'aspetto; chi mangia stoppa e getta fuori una fiamma [...]; chi si lava il volto col piombo liquefatto; chi finge di tagliare il naso a uno con un coltello artificioso; chi si cava di bocca dieci braccia di cordella; [...] chi soffia in un bussolo e intinge il viso a qualche mascalzone, e chi gli fa mangiare dello sterco in cambio d'un buon boccone. (GARZONI, 1593: 748)

Medicina, farmacologia, protesi sanitarie, topicidi e alchimia in versione popolareggiante si mescolano qui in un gorgo sfrenato con improbabili prodotti 'tecnologici' miracolosi, e più credibili meccanismi per accendere il fuoco, mentre balelano in continuità rutilanti numeri di attrazione: mangiafuoco, illusionisti, mostri, *mirabilia* d'ogni genere, buffoni senza ritegno alcuno.

Entro l'arena di questo mirifico gran circo delle meraviglie, non mancano presenze riconducibili agli ormai anacronistici trionfi del cerretanismo quattrocentesco: "E il Giudeo fatto Cristiano grida fra tanto e deplora l'audienza ad alta voce borbottando: 'Alle goi, alle goi, badanai, badanai', finché il circolo è unito, e poi fa la predica della sua conversione, nella qual si conchiude che, in luogo d'esser diventato Cristiano, è fatto evidentemente un finissimo ceretano" (GARZONI, 1593: 748). Così come si perpetua la tradizione medioevale dei cantori,

degli affabulatori, dei prestidigitatori, degli illusionisti, e di chi esibisce mini-spettacoli di animali addestrati ai comportamenti più curiosi:

Settecervelli fra questo mezzo prende occasione di far circolo, e con la cappa distesa per terra, con la cagnola appresso, con la bacchetta in mano, la fa cantare «ut, re, mi, fa, sol, la»; le fa far tombole per galantaria; la fa abbaiare contra il più mal vestito; la fa latrare al nome del gran Turco; la fa saltare per amor della sua diva; e in ultimo la fa cercar con la beretta la buonamano da tutta quella bella compagnia. S'industria a concorrenza il Parmeggiano di far salir la capra sopra la sedia, di far lambire il sale posto in cima al baculo, di farla camminare sopra due piedi, di farla armeggiare con la picca in spalla; e l'adora in ginocchioni, gridando: «Drudana! Drudana!», e col trastullo d'una capra fa restare pecore e caproni tutti quelli ch'intervengono al circolo della sua audienza. (GARZONI, 1593: 748)

C'è – ancora – chi, agitando due lunghi bastoncini, fa volteggiare in aria alcuni piatti. C'è chi manipola e tiene in equilibrio fragilissime suppellettili di cristallo; o suona complesse armonie strisciando le dita sugli orli di molti bicchieri; oppure, travestito da Turco, sottopone un fisico impressionante a durissime prove di forza. Ma, tra tanti spettacoli, Tommaso Garzoni sembra affascinato soprattutto da quelli posti in essere – nonché realizzati in termini più propriamente scenico-rappresentativi - ad opera di attori di strada impersonanti maschere e tipi fissi caratteristici della Commedia dell'Arte.

Nella sua ricostruzione visionaria (non certo realistica, bensì trascinata ad evocare una piazza ideale dove sembrano riversarsi tutte le *curiositates* dell'universo), il posto di gran lunga privilegiato spetta a chi sappia far vivere tutto il virtuosismo espressivo d'una qualche maschera zannesca:

Non manca Zan dalla Vigna di farsi innanzi ancora lui e con diverse bagatelle trattener la brigata, [...] ove la brigata scoppia dalle risa, vedendo i gesti di simia, gli atti da babuino e le diverse scaramelle di mano che fa alla presenza di tutti; e di ciò la nobiltà ride, la plebe sgrigna, il villano creppa, a veder tanti motivi di corpo, tante destrezze di mano, tante fusarie, che fa e che dice in un fiato solo. (GARZONI, 1593: 746)

Significativamente, secondo Garzoni, simili interpreti vanno lodati per la loro bravura, mentre deve essere coperto di vituperio il ciarlatano che si vale di queste prestazioni solo per fare pubblicità ai suoi rimedi ‘truffaldini’:

Da un altro canto esclama Burattino, che par che il boia gli dia la corda, col sacco indosso da fachino, col berettino in testa, che pare un mariuolo, chiama l’udienza ad alta voce, il popolo s’appropinqua, la plebe s’urta, i gentiluomini si fanno innanzi, e a pena ha egli fornito il prologo assai ridicoloso e spassevole che s’entra in una strana narrativa dal padrone, che stroppia le braccia, che stenta gli animi, che ruina dal mondo quanti auditori gli han fatto corona intorno; e se quello co’ gesti piacevoli, co’ motti sciocamente arguti, con le parole all’altrui orecchie saporite, con l’invenzioni ridicolose, con quel collo da impiccato, con quel mostaccio da furbo, con quella voce da simiotto, con quelli atti da furfante s’acquista un mirabile concorso, questi col sgarbato modo di dire, con la pronuncia bolognese, col parlar da melenso, con la narrazione da barbotta, col sfoderar fuor di proposito i privilegi del suo dottorato, col mostrar senza garbo le patenti lunghe di Signori, col farsi protomedico senza scienza, all’ultimo perde tutta l’audienza, e resta un mastro Grillo a mezzo della piazza. (GARZONI, 1593: 745)

Ma, più che sulle esibizioni di *performers* isolati, l’indagine dedicata ai “formatori di spettacoli” attivi sulle piazze insiste su vere e proprie scene comiche all’improvviso, che prospettano trame d’un

qualche respiro, e contemplan la presenza di almeno due figure, impegnate sia a rappresentare giochi di maschere e parti fisse sia ad esporre e a smerciare i soliti ritrovati medici:

da un canto della piazza tu vedi il nostro galante Fortunato insieme con Fritata cacciar carotte e trattener la brigata ogni sera dalle vintidue fino alle vintiquattro ore di giorno, finger novelle, trovare istorie, formar dialoghi, far caleselle, cantare all'improvviso, corruciarci insieme, far la pace, morir dalle risa, alterarsi di nuovo, urtarsi in sul banco, far questione insieme, e finalmente buttar fuori i bussoli e venir al quanquam delle gazette, che vogliono carpire con queste loro gentilissime e garbatissime chiacchiere. (GARZONI, 1593: 745)

In questo caso, ci troveremmo di fronte ad un duetto (tra il giovane innamorato Fortunato, e lo zanni Frittata). Ma, in altre situazioni, saranno ben quattro gli artisti – tre uomini e una giovane donna – ad esibirsi in dialoghi 'ridicolosi', ed in contorsionismi non privi di risvolti erotici:

Fra tanto sbucca fuor de' portici il Toscano, e monta su con la putta, smattando come un asino Burattino col suo Graziano; il circolo si unisce intorno a lui, le genti stanno affisse per vedere ed ascoltare, ed ecco in un tratto si dà principio con lingua fiorentinesca a qualche popolata ridicolosa: e in questo mezzo la putta prepara il cerchio sul banco e si getta in quattro a pigliar l'anello fuora del cerchio, e poi sopra due spade tuole una moneta, indietro stravaccata³,

3 Le performances (non facilmente decifrabili) che Garzoni qui attribuisce alla "putta" sembrano alludere a giochi acrobatico-contorsionistici forse non troppo diversi da quelli compiuti dalla fanciulla in atto di eseguire un 'ponte', raffigurata in secondo piano nella stampa dei Balli di Sfessania che Callot dedica alle figure danzanti di Franceschina e Gian Farina.

porgendo un strano desiderio al popolo della sua lascivia grata. (GARZONI, 1593: 745-746)

Mentre, evocando un ulteriore spettacolo che avrebbe per protagonisti il vecchio Milanese e lo zanni Gradella, Garzoni allude alla presenza di “rivali” in amore per il comico vegliardo infatuato, e definisce vera e propria “istoria” rappresentativa quella che avrebbe luogo prima della vendita ciarlatanesca:

Da un'altra parte della piazza il Milanese con la beretta di veluto in testa e con la penna bianca alla guelfa, vestito nobilmente da Signore, finge l'innamorato con Gradella, il qual si ride del padrone, li fa le fiche in sul viso, [...] si proferisce al suo commando prontissimo a pigliare una somma di bastonate, si tira il cappello sul mostaccio, caccia mano al temperino, e con gli occhi storti, con un viso rabbuffato, con un grugno di porco, con uno sguardo in sberleffo verso i rivali del suo padrone, fa mostra di se stesso, come d'un can mastino corrucciato; ma pian piano, vedendo l'incontro de gli inimici, diventa paralitico, e tremando di paura, e lordandosi in sul banco, si dà in preda ai calcagni e lascia il Milanese fra le scatole e l'ampolle in mezzo della piazza. (GARZONI, 1593: 746)

Sarebbe ingenuo attendersi dall'autore della Piazza universale – proclive soprattutto a riprodurre attraverso la scrittura un immaginario brulicante di mirabilia spettacolari che lo avevano affascinato per la loro effervescenza vitalistica, e per loro coloritissima dynamis – che ci restituisca con precisione e rigore scientifici i dettagli tecnici e strutturali delle performances di cui sarebbe stato testimone. Difficile, dunque, risulterebbe comunque stabilire con sicurezza quanti siano gli attori complessivamente impegnati nel singolo exploit ricordato. Difficile, o forse addirittura impossibile, comprendere di cosa stia davvero parlando Tommaso Garzoni, quando ci prospetta confuse (ancorché, a suo dire, esilaranti) sequenze di sketches e di lazzi che – almeno in un caso – sarebbero durate addirittura due ore: ovvero

proprio il tempo generalmente segnalato come respiro canonico d'una classica rappresentazione di comici professionisti dell'Arte. Potrebbe trattarsi di quadri scenici a sé stanti: 'saggi' d'un repertorio di maschere funzionale solo a favoririre sveltamente lo smercio dei rimedi. Oppure, in certi casi, di vere e proprie commedie dallo sviluppo organico, sapientemente incernierate nella complessa struttura di quel nuovo modello di attività ciarlatanesca che – come vedremo più tardi – divenne abituale pratica piazzaiuola almeno a partire dagli ultimi anni del Cinquecento. Secondo Robert Henke, operando un ragionato raffronto tra i nomi zanneschi chiamati in causa da Garzoni e quelli che figurano nei versi de Il lacrimoso lamento che fè Zan Salcizza e Zan Capella, invitando tutti i Filosofi, Poeti, e tutti i Fachì delle valedè, a pianzer la morte di Zan Panza de Pegora, alias Simon Comico Geloso (datato 1585, e attribuito a Simone da Bologna, attore della compagnia dei Gelosi), diverrebbe plausibile sostenere che il canonico romagnolo, nel capitolo dedicato ai Formatori di spettacoli stia parlando non già delle più comuni maschere genericamente impersonate sulle piazze, ma di singoli "performers" ben individuabili attivi in quel tempo: "Garzoni's reference to Gradella, Burattino, Fortunato, and Fritada, as well as evidence regarding Zan Ganassa, Pedrolino, Tristano Martinelli, and others suggests that many if not all of the zanni listed in the Lacrimoso lamento were real performers who acted in piazza and banquet situations". (HENKE, 2002:119)

In effetti, l'intero contesto dell'opuscolo di Simone da Bologna parla a favore del fatto che, per celebrare la propria bravura nel sostenere il ruolo dello Zanni, l'autore intenda appellarsi alla testimonianza di quanti erano allora noti per interpretare con successo maschere simili alla sua. Dopo aver invitato a piangere la sua scomparsa i più grandi scrittori, artisti e pensatori del passato e del presente (da Virgilio a Sannazzaro, da Aristofane a Tasso: senza dimenticare Pietro Aretino e Niccolò Franco...), Simone si rivolge ai suoi contemporanei e colleghi d'arte:

O Pedrolì, no vut rao comenzà
A pianzer quel Simù che illustrava
Tut i Comediat e i Zaratà?
[...]
Ah, Buratì, se ti no mostri afan
Per la mort d'ol Re dei Bergami,
Dirò bé che t'è un trist e pien d'ingan.
De Zan Bagot so quel che digi mi,
Per ese ol prim che va sul trabuchel,
Onor de i monta in banc che fa ol fachì,
L'è om c'ha inzegn, c'ha zuf e c'ha cervel
Per scriver rime, prose e poesie
E d'i primi che meti in scartabel⁴.

Ma è soprattutto importante il fatto che, mentre sviluppa un simile gioco auto-celebrativo, un noto attore professionista – membro della più acclamata troupe del secondo Cinquecento - da un lato definisca se stesso come vanto supremo sia dei “commedianti” sia dei cerretani (ovvero dei ciarlatani), e , dall’altro, ponga sullo stesso piano

⁴ Il lacrimoso lamento che fè Zan Salcizza e Zan Capella, invitando tutti i Filosofi, Poeti, e tutti i Fachì delle valedè, a pianzer la morte di Zan Panza de Pegora, alias Simon Comico Geloso, 1585. (In MAROTTI; ROMEL, 1991: 49)

personaggi celebri nei teatri contemporanei e personaggi, come Zan Bagot, dei quali si sottolinea l'abilità nel recitare il facchino bergamasco sulle tavole dei banchi di piazza. Evidentemente, dalla prospettiva di pensiero che Simone da Bologna faceva propria, non esisteva la minima differenza di dignità artistica tra le *performances* comiche allestite nelle sale, e quelle improvvisate entro la dimensione tipica dei montainbanco. Del resto, in un diverso opuscolo che viene fatto risalire al 1580, uno sconosciuto attore che impersonava la maschera di Zan Falopa, mentre esibisce nei termini più ridicoli la sua fame spropositata, evoca con assoluta naturalezza il luogo dove sta lavorando dichiarandosi pronto a ingoiare anche "sta terra, e le murate in d'una volta,/ el banco, i Zarratani, e chi me ascolta"⁵.

Come risulta dalla notizia relativa alle *performances* di Zani Bragetta, almeno a partire dal 1598 i medici-mountainbanco avevano preso l'abitudine di far recitare sulle piazze vere e proprie commedie di maschere. Gli attori che partecipavano a simili allestimenti – almeno stando ai giudizi espressi da Simone da Bologna nel *Lacrimoso lamento che fè Zan Salcizza e Zan Capella* – nello scorcio finale del Cinquecento potevano ancora godere della stima dei loro colleghi più illustri. Ma già il 12 ottobre 1601, la celeberrima Isabella Andreini (1562-1604) si preoccupa di scrivere al governatore di Milano don Pedro Enriquez, conte di Fuente: "poiché s'intende che di questi che montano il banco in piazza pubblica, fanno commedie, anzi guastano commedie, parimenti la supplico a fare scrivere al sig. Podestà che non consenti che le facciano". (PAGLICCI BROZZI, 1891: 12) E', del resto, l'identico tema che troviamo ribadito, nel 1607, da un passo delle *Bravure del Capitan Spavento*, capolavoro del marito di Isabella, Francesco Andreini (1548c.-1630):

⁵ Le allegre et ridicolose nozze di Zan Falopa da Bufeto. (In PANDOLFI, 1957: 230, vol. I)

CAPITANO. [...] la povera commedia e la misera tragedia [...] vergognosamente se ne vanno per le pubbliche piazze, e sopra i pubblici banchi dei ciarlatani, tutte stracciate, che a fatica si riconoscono.

TRAPPOLA. E' vero padrone [...]; ma questa è colpa di quelli che governano le cittadi, e ciò sia detto con pace loro, i quali a modo niuno non dovrebbero permettere che una commedia e una tragedia fusse rappresentata così vilmente sopra dei banchi, ma sibbene in luogo privato, con quell'onore e con quella magnificenza che se le conviene. (ANDREINI, 1987: 88)

Anche Pier Maria Cecchini, quando manifesta a chiare lettere la preoccupazione principale che ha ispirato il suo primo lavoro teorico (*Discorso sopra l'arte comica con il modo di ben recitare*, 1608; rimasto manoscritto, e pervenuto sino a noi nella trascrizione di Luigi Rasi), deplora che il genere di teatro da lui illustrato venga tanto spesso tradotto in termini osceni e allestito in forma deplorable sui banchi dei ciarlatani. E propone addirittura che si stabiliscano ferrei sistemi di controllo per selezionare e sfolire la massa degli aspiranti attori:

dich'io che, prima che si lasciasse comparire alcuno in su le pubbliche scene, bisognerebbe intendere quel che egli sa, perché vuol recitare e se è instruto dell'ordine che si tiene, che in questo modo molti, che vengono a far comedie per non lavorare, tornerebbono a lavorare senza far comedie, e certo che questo sarebbe cagione di molti beni. Il primo e più importante sarebbe ch'inviolabili s'osserverebbono le leggi del recitare, né s'inciamperebbe per balordaggine in parole che punto si allargassero da gli onorati e lodevoli confini de l'onestade, né ci sarebbe tanta copia di sviati e ciarlatani che così spietatamente lacerassono questa povera comedia, la qual mi par tuttavia di udire che pianga e si lamenti per esser non solo per le bocche di molti ignoranti, ma ne' meccanici banchi, su le pubbliche piazze strasinata [...]. O povera comedia, [...] si metta un

ordine e stabiliscasi un pratico, il quale vegga e approvi chi dee recitarti: che in questo modo[...] si estirperebbono molti ignoranti, riducendosi in poca e studiosa quantità quelli che rappresentassero. (ANDREINI, 1987: 69-70)

Sono testimonianze che certificano al di là d'ogni dubbio come, nei primissimi anni del Seicento, la pratica di allestire all'aperto vere e proprie commedie di maschere all'improvviso sia ormai abitudine pressoché scontata nel mondo dei ciarlatani: al punto da preoccupare seriamente addirittura i più celebrati professionisti della Commedia dell'Arte, e da spingerli a invocare interventi o politici o strutturali sull'intero mondo dello spettacolo contemporaneo (non tanto perché si tema la concorrenza economica di troppi "ignoranti" con-fusi tra cerretani e ciurmadori, quanto perché si avvertirebbe l'esigenza di tutelare una fama legata al rispetto di certi parametri etico-artistici dal pericoloso successo popolare di quanti sembrano ignorare o disprezzare quei parametri).

Secondo Cecchini, esistono solo due potenziali categorie di recitanti: gli artisti sperimentati, seri, moralmente ineccepibili; e "quella specie di gente di che fa menzione l'eccellentissimo Garzoni nella sua Piazza universale del mondo, che si vede per le cittadi vestiti alla divisa con pennacchi che prima che fossero suoi furono di mille altri, con cappe bandate di veluto che, inanzi che sia diventato banda, era calzone affaticato prima nella cittade e poscia in villa"⁶. Insomma: attori autentici, e straccioni che *si spacciano per attori*, cercando di trasformare in una "divisa" sgargiante i cenci accattati e ultralogori di cui sono soliti vestirsi. In effetti, parlando *De' comici e tragedi cosi auttori come recitatori, cioè de gli istrioni*, l'autore della *Piazza*, dopo

6 P.M.Cecchini, Discorso sopra l'arte comica con il modo di ben recitare. (In MAROTTI; ROMEI, 1991: 69)

aver celebrato Isabella Andreini e altre insigni *vedettes* dell'epoca, aveva rivolto parole di fuoco contro i membri delle compagnie teatrali di infima categoria:

quei profani comici che pervertono l'arte antica introducendo nelle comedie disonestà solamente e cose scandalose, non possono passare senza aperto vitùpero, infamando se stessi e l'arte insieme con le spurcizie che a ogni parola scappano lor di bocca; [...] costoro [...] hanno con l'Aretino, o col Franco, cambiato la lingua per ragionare solo da sporchi e vituperosi come sono. Ne gli atti sono più che asini incivili, ne' gesti ruffianissimi a spada tratta, nelle parole sfacciati come le meretrici pubbliche [...]. Come entrano questi dentro a una città, subito col tamburo si fa sapere che i signori comici tali sono arrivati, andando la Signora vestita da uomo con la spada in mano a fare la rassegna, e s'invita il popolo a una comedia o tragedia o pastorale in palazzo o all'ostaria del Pellegrino, ove la plebe, subito s'affretta a occupar la stanza[...]. E qui si trova un palco postizzo, una scena dipinta col carbone senza un giudizio al mondo; s'ode un concerto antecedente d'asini e galavroni; si sente un prologo da ceretano; [...] atti rincresevoli come il malanno; intermedi da mille forche; un Magnifico che non vale un bezzo; un Zani che pare un'occa; un Graziano che caca le parole[...]; uno innamorato che stroppia le braccia a tutti quando favella. (MAROTTI; ROMEI, 1991: 13-14)

A rigore (almeno stando ai dettagli forniti da Garzoni) questi “asini incivili”, che avrebbero trascinato sul palco le abitudini espressive dei più malfamati pornografi cinquecenteschi, non possono certo essere identificati con gli attori-ciarlatani tanto invisibili a Cecchini. Se non altro perché invitano “la plebe, desiosa di cose nuove e curiosa per sua natura” ad ammirare i loro spettacoli entro una apposita “stanza”. Ma, qui, si tratterebbe d'una stanza che potrebbe anche trovarsi dentro “l'ostaria del Pellegrino”⁷: ovvero, esattamente in quel

⁷ Oppure, forse, di una scena sommaria posta su di un palco posticcio all'aperto: simile a quello raffigurato da Callot sullo sfondo della stampa dei Balli di Sfessania che raffigura in primo piano Razullo e Cucurucu.

particolarissimo ‘inter-mondo’ di solito frequentato ed abitato – oltre che da attori di infimo ordine, e da altri vagabondi – dai ciarlatani. Verrebbe da chiedersi, a questo punto, se le troupes cui allude Garzoni nel 1585 non possano per caso essere organizzazioni assai simili a quelle che, molto più tardi, Goldoni chiamerà compagnie volanti: ovvero gruppi di attori disponibili a recitare tanto in stanze chiuse quanto sui palchi dei montainbanco (e verrebbe ancora da chiedersi, soprattutto, quando queste compagnie sarebbero comparse per la prima volta nella storia). Comunque sia, mentre l’autore della Piazza si limita a dire che simili guitti improvvisano come saprebbe fare un cerretano, Pier Maria Cecchini – citando i suoi “asini incivili” – lascia intendere che essi appartengano alla stessa razza dei (secondo lui) deprecabilissimi sedicenti attori impegnati sui banchi delle pubbliche piazze a lavorare insieme a cerretani e ciurmadori. Ed è forse davvero questo (un sottobosco formato da compagnie di basso rango: distinte da abitudini organizzative alquanto disinvolute, da una espressività verbale e musicale riformulata in chiave di greve comico popolare, da scenografie e costumistica sommariamente simboliche) il terreno donde si genera e si alimenta il fenomeno che tanto inquieta Isabella, Francesco Andreini e Pier Maria Cecchini, e che - a partire da un momento imprecisabile del Cinquecento – diviene singolare marca distintiva d’una nuova fase dell’antica dimensione ciarlatanesca. Ma potrebbe anche non essere del tutto improponibile l’ipotesi che i fattori essenziali di un simile sottobosco, ovvero performers abituati a muoversi tra i poli dell’osteria e della piazza, in un contesto affollato di ciurmadori, abbiano avuto un ruolo essenziale nel costituirsi delle prime “fraternali compagnie”, nonché nel determinarsi delle scelte espressive tipiche degli spettacoli da esse allestite in più dignitose “stanze”.

Un altro grande attore del primo Seicento, Niccolò Barbieri, si sente significativamente in dovere – per definire in termini non equivoci lo statuto professionale del vero comico – di segnare una netta

linea di demarcazione tra le funzioni specifiche di quest'ultimo e le caratteristiche di quegli antichi buffoni (come Zuan Polo) le cui performances sconfinavano spesso e volentieri lungo i margini che univano e separavano la dimensione ciarlatanesca della piazza e quella ben più onorifica dei palazzi e delle corti:

qual è colui così sciocco che non sappia che differenza sia dall'essere al fingere? Il buffone è realmente buffone; ma il comico, che rappresenta la parte ridicola, finge il buffone [...]. La commedia è tutta finzione: taluno finge il vecchio e non avrà peli al mento e tal donna finge la fanciulla che averà fatto quattro e sei figliuoli. Sono tutte burle. Il comico è una cosa e il buffone è un'altra: buffone è colui che non ha virtù e che, per avere una natura pronta e sfacciata, vuol viver col mezzo di quella, o alla diritta o alla storta, o, se pur ha qualche poca virtù, la converte in buffoneria, motteggiando i difetti noiosi eziandio delle persone gravi, dando occasione che siano dal volgo derisi; buffone è colui che sta col cappello in mano avanti del suo principe, che dice parole ingiuriose a' cavalieri, che scorre con motti pungenti nell'onore, che racconta casi non molto onesti, che per danari si fa talvolta rader tutto il capo, [...] che tranguggia candele di sevo intiere, che mangia sporcherie, [...] e insomma che si fa vigliaccamente maltrattare per ingordigia d'aver denari⁸.

Il criterio distinzionistico tra il "fingere" proprio dell'artista scenico e l'"essere" tipico del buffone – per quanto potenzialmente suffragabile sulla scorta di solidi dati storici e antropologici – non può certo dirsi del tutto immune da critiche o da contestazioni. Non a caso, dopo averlo enunciato, Barbieri preferisce attestarsi in seconda battuta su di un criterio di giudizio non più ontologico, ma esclusivamente etico: l'attore è colui che opera una finzione "virtuosa", il buffone va considerato un soggetto sfacciato e ignobile, privo (o quasi privo) di

8 N.Barbieri, La supplica. (In TAVIANI, 1969: 599)

“virtù”, che traduce esibizionisticamente in atti abnormi e folli il vizio morale che lo affligge. Ma, adottando simili criteri dialettici, La Supplica non fa altro che valutare la categoria dei buffoni esattamente nello stesso modo che denuncia come inaccettabile, quando accusa gli ecclesiastici di aver demonizzato l'intera arte del teatro (e non chi la pratica in forme disoneste). Non stupirà, allora, che Barbieri - per chiudere il suo ragionamento su questo sdrucchiolo motivo, decida di ricorrere, anziché a ulteriori esercizi di logica, a un più suggestivo gioco di metafore:

Alcuni mostrano ove san Carlo Borromeo ha detto un non so che contro le comedie, ma non dicono che l'autore dice comedianti, mimi e buffoni, che, nel viluppo di questi essercizi, l'autore ha inteso parlare della schiuma o riassunto delle persone vili e non de' comici virtuosi: anche a dir corsari, ladri e assassini par che si dica uomini del diavolo, ma in tal viluppo non si rinchiude que' corsari illustri, che sgombrano il mare da' ladroni pirati e che s'oppongono a' nemici di nostra fede, ché vi è differenza da chi ha per arte il furto a chi ha per fine guerriero onore. Così vi sono comici tanto lontani dall'esercizio de' mimi e buffoni quanto da' corsari illustri a' pirati, e forse ancora il benedetto pastore non aveva piena cognizione dell'arte comica. (TAVIANI, 1969: 650)

A conclusione di tanto travaglio teoretico intorno al significato e al valore della professione scenica, la buffoneria si rivela – in realtà – semplice variante spuria del recitare. E, in quanto tale, può essere equiparata senza margini di distinzione a un'ulteriore variante spuria dell'identico mestiere: quel “mimo” che, nonostante il suo evidente richiamo all'antichità classica, è per Barbieri denominazione sintetica delle modernissime *performances* oscene tipiche di attori svergognati e *ciarlatani*. Risulta così possibile formulare il tutto nei termini esatti di una convincente equazione: l'attore professionalmente qualificato sta,

tanto al buffone quanto al mimo, come il corsaro sta al pirata. In questo modo, *La Supplica* non risolve certo il problema d'una pretesa incompatibilità ontologica tra attore e buffone, ma consegue senza ombra di dubbio l'importante obiettivo di tracciare una nitida linea di separazione tra quanti, nel mondo dello spettacolo latamente inteso, vorrebbero farsi creatori solo di prodotti dalla qualità estetica ed etica in qualche modo garantita, e quanti – secondo Barbieri – sarebbero disposti a offrire (pur di vendere comunque le loro prestazioni) merci di contrabbando buone soltanto a smuovere i più bassi istinti. Secondo quanto di norma appunto si rimprovera ai *performers* che lavorano coi ciarlatani.

I più prestigiosi porta-voce degli attori professionisti, dunque, sembrano opporsi con estrema durezza al diffondersi d'una 'commedia dell'arte' gestita dai montainbanco. E questi ultimi reagiscono rendendo abituale – nel richiedere licenze per vendita di rimedi alle diverse autorità d'ogni contrada italiana – una ulteriore supplica intesa ad ottenere il permesso di allestire spettacoli sulle piazze cittadine. Come fa esemplarmente il bolognese Francesco Scarione nel 1627, il quale, rivolgendo la sua petizione al Granduca di Toscana Ferdinando II, dopo aver ricordato “che gli fu rilasciata anni prima una licenza come premio per aver interpretato con vivo successo la parte comica del Dottor Graziano”, (GAMBACCINI, 2000: 53) chiede il permesso “per potere con la sua Compagnia montare in banco per tutti i suoi felicissimi stati novi e vecchi con personaggi immascherati e mascherati con soni sì di giorno di lavoro come le feste”⁹. In realtà, sia con regolari licenze sia senza, le *troupes* al soldo di ciarlatani – nel corso dell'intero Seicento – si moltiplicano iperbolicamente per tutta Italia, sino a divenire attrattive abituali delle nostre piazze. A Napoli, riferendo le vicende del dicembre 1669, il diarista Fuidoro narra di “un

9 Archivio di Stato di Firenze, Otto di Guardia e Balìa del Principato, 1627, f.2359. La licenza richiesta viene concessa, ma lo stesso Ferdinando II vi appone di suo pugno una restrizione: “Concedesi senza donne”. Non è dato sapere se il ciarlatano abbia poi rispettato davvero l'autorevole clausola.

mountainbanco savojardo, chiamato il Tamborino o Tabarino, il quale pubblicamente nel largo della Piazza del Castello ha fatto nel suo banco una scena, che fa recitare, da circa dieci persone, tutti a capo suo, comedie, et per il concorso grande che vi è senza pagare, egli vende una conserva di ginepro, la quale è contraveleno, e di questa egli ne smaltisce gran quantità, e sana ancora le scrofole”. (CROCE, 1891: 145) Andrea Perrucci, nel 1699, si scaglia inviperito contro coloro che allestiscono “nelle pubbliche piazze comedie all'improvviso, storpiando i sogetti, parlando allo sproposito, gestendo da matti, e, quel che è peggio, facendo mille oscenità e sporchezze, per poi cavar dalle borse quel sordido guadagno, con venderli le loro imposture d' ogni cotti, contraveleni da avvelenare, e rimedii da far venire quei mali, che non vi sono”. (PERRUCCI, 2008: 237) La stessa chiesa mostra di non essere interessata a fare, in certi casi, distinzione alcuna tra gli spettacoli dei professionisti e quelli ‘ciarlataneschi’. Il cardinal Federico Borromeo (1564-1631), emanando l’editto del 7 agosto 1611 *Che niun ecclesiastico [...] vadi alle comedie*, sentenza: “Avvisiamo et ammoniamo qualunque persona ecclesiastica, tanto secolare, quanto regolare, che in niun modo ardisca ritrovarsi a comedie, ovvero a sentir ciarlatani, cantimbanchi, ciurmatori et simili altre sorte di gente, altramente si provvederà contro li trasgressori, et colpevoli delle pene, che da noi saranno giudicate condegne a’ loro demeriti”¹⁰. E non mancano neppure uomini di religione pronti a scegliere strane forme di concorrenza nei confronti delle maschere esibite dai mountainbanco, pur di sfruttare a vantaggio della fede le smisurate fortune di Arlecchino o di Pulcinella. Così sembra essere avvenuto a Napoli nel 1685:

10 Cf. A.Torno, Introduzione a F.Borromeo (1987: 20).

Tutti si davano convegno a quel¹¹ largo. Anche i predicatori, che allora solevano spesso predicare in pubblico. Un vescovo protestante, il Burnet, che venne in quegli anni a Napoli racconta: “Ho visto un gesuita, che marciava quasi andasse in processione, il quale, benché avesse già un seguito notevole, non smetteva di invitare a seguirlo tutti quelli che trovava. Arrivato a uno slargo dove un ciarlatano stava smerciando le sue droghe, si fermò, e si mise a divertire il pubblico con buffonate, sino a quando il ciarlatano non se ne andò. Allora anche lui smise il suo teatrino, perché ebbe paura che il pubblico, avendo ormai lui solo come attore, si annoiasse e lo lasciasse predicare da solo”¹². Anzi, una tradizione vuole, che fu proprio al Largo del Castello, che quel tale predicatore, abbandonato dai suoi uditori per un Pulcinella, esclamò, mostrando il crocefisso, le famose parole: ‘Qui, qui, che questo è il vero Pulcinella!’. (CROCE, 1891: 143-144)

Del resto, quasi a segnalare in termini emblematici gli straripanti successi secenteschi del teatro ciarlatano, come gli uomini di chiesa non esitano a impadronirsi spudoratamente di Pulcinella, così qualche attore illustre – nonostante i suoi colleghi stiano tuonando contro l’inaccettabile imperversare di “commedie vergognosamente stracciate per le pubbliche piazze” – può decidere di impreziosire i propri canovacci (proprio come fanno i grandi drammaturghi letterati) attraverso giochi di *mise en abyme* che rendono ciarlatani e loro sodali protagonisti d’un grazioso ‘teatro nel teatro’. Flaminio Scala, infatti, nel 1611 non senza compiacimento tratteggia con *La fortuna di Flavio* – ambientandolo tra osteria e piazza – un quadro abbastanza obiettivo e dettagliato delle attività dei montainbanco:

GRAZIANO ciarlatano, chiama l’oste, che venga a darli da desinare, perché vuol poi andare a montar in banco co’ suoi compagni. Orazio intende quello esser

11 Largo del Castello.

12 Voyage de Suisse, d’Italie, et des quelques endroits d’Allemagne et de France, fait les années 1685-1686, par G. Burnet (1690: 294).

capo de gli altri ciarlatani; s'offerisce farli ogni favore, pregandolo che voglia montar in banco vicino a casa sua. Graziano: che lo farà; entra nell'ostaria con Burattino [...].

ARLECCHINO ciarlatano, fa accomodare il banco da montare a vender la roba, poi [SERVITORI] vi mettono sopra la sedia, la valigia, poi chiama i compagni.

GRAZIANO TURCHETTO vengono fuori dell'osteria, montano tutti in banco. Turchetto comincia a sonare e cantare; in quello

FLAMINIA alla finestra, sta a veder i ciarlatani; in quello

BURATTINO viene ad ascoltare; in quello

FRANCESCHINA arriva, si ferma per vedere; in quello

PANTALONE arriva, saluta Orazio, e tutti si fermano a vedere. Qui Graziano tratta sopra la sua roba, fa l'imbonimento, Arlecchino il simile, Turchetto suona e canta¹³.

E altrove, nel *Cavadente*, fa assumere ad Arlecchino il finto ruolo del medico dentista da piazza ("Arlecchino arriva. Pedrolino con dinari l'induce a fingersi cavadenti, lo manda a travestirsi"), (MAROTTI, 1976: 132) per porre la mimesi comica dell'estrazione al centro d'uno scatenato *exploit* farsesco, che si apre con il lazzo – già presente nel *Primo sautabanco* (1596) di Vincenzo Braca – d'una 'ridicolosa' rassegna dei "ferri" del mestiere:

13 F.Scala, Il teatro delle favole rappresentative. (In MAROTTI, 1976: 33-34)

PANTALONE si risolve farsi cavar quel dente che cagiona il fetore; ordina a Pedrolino che li conduca un cavadenti, et entra. Pedrolino rimane.

ARLECCHINO vestito da cavadenti. Pedrolino ordina ad Arlecchino che cavi tutti i denti a Pantalone, dicendoli che sono guasti; si ritira. Arlecchino sotto le fenestre grida: « Chi ha denti guasti » ; in quello dalla fenestra lo chiama, poi esce fuori. Arlecchino cava fuori i suoi ferri, i quali sono tutti ferri da magnano, nominandoli ridicolosamente; lo fa sedere, e con la tenaglia li cava quattro denti buoni. Pantalone, dal dolore, s'attacca alla barba del cavadenti, la quale, essendo posticcia, li rimane in mano. Arlecchino fugge, Pantalone li tira dietro la sedia, poi, lamentandosi del dolore de i denti, entra in casa. (MAROTTI, 1976: 132)

Referências |

- ANDREINI, F. **Le bravure del Capitano Spavento**. A cura di R.TESSARI. Pisa: Giardini, 1987.
- BROZZI, A. P. **Il teatro a Milano nel secolo XVII**. Milano: Ricordi, 1891.
- BURATTELLI, C. **Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento**. Firenze: Le Lettere, 1999.
- BURNET, G. **Voyage de Suisse, d' Italie, et des quelques endroits d'Allemagne et de France, fait les années 1685-1686**. Rotterdam: s.ed., 1690.
- CROCE, B. **I teatri di Napoli**. Napoli: Pierro, 1891.
- GAMBACCINI, P. **I mercanti della salute**. Firenze: Le Lettere, 2000.
- GARZONI, T. **La piazza universale di tutte le professioni del mondo**. Venezia: Somasco, 1593.
- GENTILCORE, D. **Medical Charlatanism in Early Modern Italy**. Oxford: University Press, 2006.
- GRAZZINI, A. F. **Rime burlesche**. A cura di C.VERZONE. Firenze: Sansoni, 1882.
- HENKE, R. **Performance and Literature in the Commedia dell'Arte**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- MAROTTI, F. e ROMEI, G. **La commedia dell'arte e la società barocca**. La professione del teatro. Roma: Bulzoni, 1991.
- PANDOLFI, V. **La commedia dell'arte**. Storia e testo. Firenze: Sansoni, 1957, vol. I.
- PERRUCCI, A. **Dell'Arte rappresentativa, premeditata ed all'improvviso**. Bilingual Edition in English and Italian. A cura di F. COTTICELLI, A. G. HECK e Th. F. HECK. Lanham; Toronto:Plymouth The Scarecrow Press, 2008.
- PLATTER, Th. The Life of Thomas Platter s a Medical Student in Montpellier at the Close of the Sixteenth Century. **Journal of a Younger Brother**. ed. S.Jennet. London: Muller, 1963.

SCALA, F. **Il teatro delle favole rappresentative**. A cura di F. MAROTTI. Milano: Il Polifilo, 1976.

TAVIANI, F. **La commedia dell'arte e la società barocca**. La fascinazione del teatro. Roma: Bulzoni, 1969.

TORNO, A. Introduzione. In BORRAMEO, F. **La peste di Milano**. Milano: Rusconi, 1987.