Roberto Ciancarelli

FRAMMENTI E SCRITTURE COMICHE.
CON UN «CAMPIONARIO» DI DOCUMENTI INEDITI

Le prime informazioni sui materiali che vengono presentati in questa parte del *Campionario* sono collegate ad alcune questioni preliminari, ovvie ed essenziali, che vanno subito sciolte e possono essere formulate nel modo seguente: cosa lasciano scoprire e cosa tralasciano queste fonti dei «fasti» del teatro comico romano del tempo, quali contesti e quali cornici di riferimento consentono di individuare, in cosa dunque consiste efficacia e sostanza di queste testimonianze?

Per prima cosa va detto che si tratta di fonti e documenti (di materiali di lavoro) che sembrano concepiti per la maggior parte per restare manoscritti: è il caso naturalmente di quei fogli volanti, di quelle carte, brogliacci e scartafacci che lasciano tracce della sterminata produzione di bagatelle, carabattole e passatempi comici destinati a essere voracemente consumati dagli spettatori del tempo. Ma è anche il caso d'intere opere sceniche, magari rilegate in eleganti pergamene, che appaiono però poi torturate da correzioni, da mende, da sovrapposizioni e stratificazioni di grafie (che corrispondono ad altrettante stratificazioni di memorie sceniche) che lasciano intravedere uno stato di elaborazione della scrittura ancora approssimativo, comunque molto lontano da quei requisiti di qualità che contraddistinguono una trascrizione e una copia predisposte per la stampa e per quell'articolato montaggio di testi e infratesti che caratterizza all'epoca la preparazione di un libro di teatro.

Per questo primo percorso tra le fonti del teatro comico romano del Seicento, la scelta in particolare è caduta su un *Campionario* di *Frammenti e scritture* ricavati da materiali per la composizione scenica (da raccolte di scenari e generici) e da una porzione significativa di testi teatrali[1]. Materiali che sono intenzionalmente offerti non tanto come

[1] La provenienza delle fonti trascritte è di volta in volta indicata nelle schede di presentazione. I materiali manoscritti che sono stati utilizzati per citazioni e collegamenti provengono dalle seguenti raccolte: *Opere sceniche diverse in Prosa*, Archivum Romanum Societatis Iesu, Opp. N.N. 398-404; Basilio Locatelli, *Della scena de' sog-*

risultati, come prove documentali o esiti virtuali, quanto piuttosto come esempi, come indizi aperti a un ventaglio di interpretazioni potenziali.

Per fare un esempio dei criteri di campionatura, possono essere segnalate quelle modalità di composizione e organizzazione dei materiali (che sono schedate nel *Campionario* come esempi di *Stratigrafia drammaturgica*) che prevedono una ripartizione dei piani di lavoro delle opere in unità collegate in questa sequenza: argomento, scenario, prologo, testo disteso[2]. Unità che appaiono tutt'altro che compiute, che anzi sono strutturate in maniera incerta, approssimativa, e che si completano e si integrano attraverso dinamiche di relazioni interne (richiami/rimandi/segnalazioni/citazioni), come dire che un'idea di senso compiuto può essere ricavata soltanto da una lettura intertestuale delle stesure stratificate dell'opera. Trattandosi di manoscritti, le peculiarità che caratterizzano la redazione di questi testi (che consentono di figurarsi, com'è evidente, aspetti significativi delle strategie compositive degli scrittori del tempo, e lasciano anche immaginare una rete di relazioni piuttosto intricata e complessa con i livelli di produzione dello spettacolo che non sempre è agevole da decifrare) possono essere solo parzialmente assimilate a quelle modalità, speculari e complementari, che si registrano in differenti contesti (in particolare nei teatri dei collegi e nei teatri delle opere in musica). In questi ambiti, com'è stato ben documentato[3], secondo una consuetudine che a Roma si consolida pro-

getti comici di B.L.R. Parte Prima. M.D.C.XVII, Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. F. IV. 12, Cod. 1211; Idem, *Della scena de' soggetti comici et tragici di B.L.R. Parte Seconda. M.D.C.XX*, Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. F. IV. 13, Cod. 1212; *Raccolta di Scenari Più Scelti d'Istrioni Divisi in Due Volumi*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, Racc. Corsiniana, Mss. 45.G.5 e 6; Ciro Monarca, *Delle opere regie*, Roma, Biblioteca Casanatense, Ms. 4186; *Censura de' poeti toscani di Theodor a Meyden*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Ottoboniano Latino, Codice 1682, e Fondo Chigi, Codice L. VI. 232, ff. 1220; *Motti e detti faceti per diverse persone. Miscellanea componimenti drammatici detti berneschi idea degli antichi istorici*, Archivio Doria Pamphilj, Fondo Archiviolo, Tom. XX, busta 122 (121); Archivio Doria Pamphilj, Fondo Manoscritti, raccolta *Otio Virtuoso*, 3 e 330; *Memorie curiose*, Archivio di Stato di Roma, Fondo Cartari-Febei, busta 105.

[2] *Il Silvano*, tragicommedia di anonimo, Archivum Romanum Societatis Iesu, Opp. N.N. 398, vol. I, cc. 263r-315v.

[3] Gli studi di riferimento sono quelli di Bruna Filippi, *Il teatro degli argomenti. Gli scenari seicenteschi del teatro gesuitico romano. Catalogo analitico*, Roma, Institutum Historicum S.I., 2001, e di Gloria Staffieri, *Lo scenario nell'opera in musica del XVII secolo*, in *Le parole della musica. II. Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Leo S. Olschki, 1995, pp. 3-31. Sulle questioni relative all'uso e alla diffusione degli scenari in ambito operistico, un'ampia e approfondita trattazione è ora in Gloria

gressivamente per tutto il Seicento, gli scenari venivano utilizzati per particolari rappresentazioni drammatiche, e precedevano, accompagnavano o sostituivano la pubblicazione del testo. Un teatro illustrato dunque da scenari e argomenti, da strumenti di servizio che combinavano finalità che erano comunque sempre collegate ai livelli della relazione teatrale: distribuiti spesso anche direttamente agli spettatori, ragguagliavano infatti sulle azioni e sulla tessitura delle opere, agevolavano la fruizione dello spettacolo, ma soprattutto garantivano la trasmissione e la memoria dell'evento.

L'efficacia di queste fonti sparse ed eterogenee che sono espressione delle specificità di un sistema frammentato in innumerevoli centri di produzione di differenti mezzi e risorse, stratificato e innervato in complesse articolazioni che mettono in relazione di condivisione competenze di «domestiche affabulazioni» e microcorti sontuose, istituzioni prestigiose e consorterie dei più umili mestieri**,** è legata proprio alla possibilità di delineare un quadro di raccordo tra differenti contesti, tra diversi livelli di elaborazione e organizzazione del lavoro teatrale. L'efficacia di queste fonti dipende dunque dalla possibilità di individuare e riavvalorare[4] indizi di quelle dinamiche di relazione che caratterizzano la ricchezza e la complessità di un teatro che è culla di trasformazioni, «luogo di eccezionale osmosi e contiguità di differenti fenomeni», laboratorio formidabile di nuove sperimentazioni.

È a partire da questo quadro di insieme, da questa rete di relazioni, che è infatti possibile valutare la portata di significativi fenomeni di contaminazione e irradiazione che si verificano anche in ambito musicale e che riguardano la diffusione dello spettacolo operistico lontano da Roma.

La linea di continuità che collega Roma e Venezia (che collega le grandi stagioni del teatro barberiniano alla nascita delle imprese musi-

Staffieri, *L'opera italiana. Dalle origini alle riforme del secolo dei Lumi (1590-1790)*, Roma, Carocci, 2012 (in corso di stampa), di cui ho potuto consultare il testo grazie alla cortesia dell'autrice**.**

[4] È una linea che emerge negli ultimi anni dagli studi di Luciano Mariti, *Commedia ridicolosa. Comici di professione. Dilettanti. Editoria*, Roma, Bulzoni, 1978; Silvia Carandini, *Teatro e spettacolo nel Seicento*, Bari, Laterza, 1990; Maria Grazia Profeti, *Rospigliosi e la Spagna*, in *Lo spettacolo del sacro, la morale del profano. Su Giulio Rospigliosi*, a cura di Danilo Romei, Firenze, Edizioni Polistampa, 2005, pp. 133-151; Elena Tamburini, *Ut theatrum ars: Gian Lorenzo Bernini attore e autore*, «Culture Teatrali», n. 15, autunno 2006, pp. 67-108; Clelia Falletti Cruciani, *Il teatro in Italia. Cinquecento e Seicento*, Roma, Edizioni Studium, 1999; Roberto Ciancarelli, *Sistemi teatrali nel Seicento. Strategie di comici e dilettanti nel teatro italiano del XVII secolo*, Roma, Bulzoni, 2008; Elena Tamburini, *Dietro la scena: comici, cantanti e letterati nell'Accademia romana degli Umoristi*, «Studi secenteschi», vol. L, 2009, pp. 89-112.

cali veneziane) è contraddistinta infatti dall'adozione di modalità produttive che sono diffuse a Roma fin dai primi decenni del Seicento e sono correlate alla definizione e messa a punto di modelli drammaturgici, di schemi compostivi seriali e modulari adeguati alle esigenze di una produzione di spettacoli ormai stabile e regolare.

È una linea di continuità che è caratterizzata dall'assimilazione di aspetti stilistici e musicali, da innovazioni formali che si ricollegano alle sperimentazioni e alle elaborazioni drammaturgiche realizzate tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta del Seicento da Giulio Rospigliosi, il futuro papa Clemente IX, in quel celebrato repertorio di testi che non a caso, così com'è stato a ragione indicato, viene valutato e considerato come il risultato, «il precipitato di varie tendenze che attraversano in quegli anni Roma» negli ambiti scenici più disparati. Il repertorio di Giulio Rospigliosi lascia, com'è noto, un'impronta significativa nella drammaturgia musicale per le novità che introduce rispetto alle convenzioni del tempo, in particolare per la piena e compiuta integrazione di parti serie e comiche ormai organicamente assimilate: un misto e composto di differenti registri che ricava le sue fonti di ispirazione dalle sofisticate sperimentazioni formali dei teatri dei collegi e delle accademie, che sono intrecciate, per originali commistioni, alle invenzioni che scaturiscono dai repertori delle scritture comiche romane del tempo.

Ulteriori esempi della «circolarità» di un assetto caratterizzato da scambi e contaminazioni sistematici si ricavano dall'analisi dei criteri che regolano la composizione dei repertori. Tipologie testuali che sono organizzate secondo impianti articolati sia per stratificazioni d'intere sezioni, di schemi e nuclei ricorrenti che lasciano spazio a variate rielaborazioni e combinazioni di montaggio[5], sia per interne migrazioni di materiali, di frammenti, stampi e calchi comici che funzionano come microunità che possono essere spostate e ricucite su differenti trame.

Queste interne migrazioni, queste variate combinazioni di materiali, rappresentano il vero tessuto connettivo del teatro romano del tempo e diventano particolarmente significative quando lasciano tra-

[5] La struttura delle Zingaresche romane, ad esempio, prevede criteri di classificazione espliciti e sistematici di sezioni che sono denominate *laudo*, *vanto*, *ventura*, *passaggio*, *mostra* e caratterizzano le fasi dell'incontro della zingara con una donna. Si veda al riguardo quanto documentato da Maria Romana Allegri, *La drammaturgia delle Zingaresche: note sulla storia, sugli schemi compositivi e le tecniche di messa in scena*, «Biblioteca Teatrale», nn. 49-51, 1999, pp. 115-144. Sulle peculiari tecniche di assemblaggio e montaggio di materiali nelle opere degli autori romani del tempo si veda Roberto Ciancarelli, *Sistemi teatrali nel Seicento*, cit., pp. 66-69.

pelare indizi che possono essere correlati a una linea parallela di irradiazione che riguarda la trasmissione di saperi e competenze del comico scenico[6].

Indizi di irradiazioni e migrazioni di matrici costruttive altrettanto significativi sono quelli che scaturiscono dagli sterminati repertori del Carnevale, che vanno considerati come autentici depositi fondativi, come riserve inesauribili delle scritture comiche romane del tempo. All'universo febbrile, formicolante del Carnevale, alle sue lingue pestifere, s'accostano a Roma personaggi d'ogni risma, illustri accademici, autori principianti e i più prestigiosi tra gli artisti e i musicisti del tempo. Frequentano ogni tipo di mascherata e coltivano i «generi sordidi» esposti e compendiati in frottole, bisticci, in ricette, in canzonette per vecchi storpiati e mendicanti di strada, in scherzi, in versi, in proverbi, in anagrammi e lunari, in madrigali e villanelle «gustose» intrecciate a prologhi e a frammenti squarciati di Zingaresche, giudiate e pulcinellate, di farse, di buffi epitaffi e testamenti ridicoli. Composizioni che prendono forma «nei trivi, nelle osterie, che si scribacchiano sui ventagli», goffe ragazzate destinate a compiacere dame e cavalieri e a essere voracemente consumate da «frotte di bricconcelli rifatti, da cricche di giubbonari», distillati di arguzie, trucchi, espedienti comici che migrano e si depositano in inserti sapientemente calati nelle commedie e nelle raccolte di opere sceniche. Indizi di questi sistematici trapianti si ricavano da alcune brevi composizioni o da isolati frammenti che sono collegati alle mascherate del Carnevale.

In particolare sono documentati in un *intermedio* che vede come

[6] Impliciti segnali in questo senso sono quelli che si ricavano dalle indicazioni di Pier Maria Cecchini contenute nei *Frutti delle moderne Comedie et Avisi A Chi Le Recita*, in Ferruccio Marotti e Giovanna Romei, *La commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 77-92. Riguardano livelli di organizzazione dell'improvvisazione che implicano per i comici la necessità di raccogliere e studiare un esteso patrimonio di «narrative», non tanto per appropriarsi dei contenuti di questi testi, quanto piuttosto per esercitarsi sul «continuum stilistico musicale su cui si intona il flusso delle parole» (si veda al proposito Roberto Tessari, *Il mercato delle Maschere*, in *La nascita del teatro moderno. Cinquecento-Seicento*, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Torino, Einaudi, 2000, p. 164). Un'indicazione che a mio parere va considerata come un riferimento circostanziato alla necessità di un training di tempi e ritmi comici. A proposito della «vocazione pedagogica» di Pier Maria Cecchini va ricordato, per inciso, che Frittellino nel 1609 meditava di impiantare a Roma un'accademietta «alcuna volta privata» (si veda a questo proposito Cesare Molinari, *Pier Maria Cecchini. Un commediante e il suo mestiere*, Ferrara, Bovolenta Editore, 1983, p. 25) su un modello che è possibile collegare a quello delle *boy companies* del teatro elisabettiano.

protagonisti un servitore e Don Pasquale. In pochi versi, nello spazio di una scena che immortala la sequenza di una rovinosa caduta in «diversi ramazzoni», viene a essere condensato e ricapitolato un intero repertorio centrato su una figura che avrà particolare fortuna e diffusione nel teatro romano del Seicento. Vengono ritrascritti per rapidi cenni i tratti significativi di Don Pasquale, e dal campionario dei suoi grotteschi comportamenti vengono estrapolati stampi e pezzi ricorrenti, stranezze e gaiezze che caratterizzano le gamme teatrali di questo giovin signore, discomposto e incapace, pigro e trasandato, che può tramutarsi e comparire in commedia anche nei panni di un anziano gentiluomo, tonto inguaribile, controllato sempre a vista dall'inseparabile balia Cataluccia, bell'umore che sproloquia spropositi e armeggia con improbabili arnesi e con principi morali ancor più stralunati[7].

Va collegata a questa testimonianza una mascherata che riguarda la tradizione burlesca di quei lasciti, testamenti e addii al mondo che alla fine di ogni suo regno Carnevale distilla in forme buffe e ridicole. Il testamento del Carnevale è l'archetipo destinato a perpetuarsi in feconde migrazioni, in significativi viaggi teatrali che possono riguardare intere tipologie testuali o piccole unità, chiavi comiche che si riaggregano e vengono incorporate nelle parti dei pulcinella, dei norcini e dei servi romaneschi[8]. Nel caso della *Mascherata [di] Carnevale ammalato, quadragesima sua moglie, medico e notaro*[9], non è tanto il filo di collegamento con Don Pasquale che appare significativo (anche se Carnevale che designa Don Pasquale come erede universale vale come sigillo dell'atto fondativo della più improbabile e inaspettata tra le tradizioni comiche), quanto piuttosto l'articolazione delle diverse sequenze del testamento, che modellano (e ricalcano) la struttura delle innumerevoli riproposizioni sul tema delle opere sceniche romane. Nella *Mascherata [di] Carnevale*, le diverse sequenze sono ripartite in questa successione: un prologo scandito dai «sintomi di agonia» («deh solle-

[7] *Intermedio. Servidore e Don Pasquale*, Archivio Doria Pamphilj, Fondo manoscritti, raccolta *Otio Virtuoso*, 330, cc. 162r-164v, qui trascritto e catalogato negli esempi di *Nuovi tipi da commedia*, pp. 119-120.

[8] Il repertorio dei pezzi chiusi e delle chiavi di farsa correlati ai testamenti comici nel teatro delle maschere romane del Seicento è delineato in Roberto Ciancarelli, *A dispetto dei Santi. Frammenti comici, commedie da fare, tipi da farsa nei teatri romani del Seicento*, in *La farsa. Apparenze e metamorfosi sulle scene europee*, Atti del Colloquio (Roma, gennaio 2012), a cura di Silvia Carandini, Delia Gambelli, Maria Grazia Porcelli, Pisa, Pacini, 2012 (in corso di stampa).

[9] *Mascherata [di] Carnevale ammalato, quadragesima sua moglie, medico e notaro*, Archivio Doria Pamphilj, raccolta *Otio Virtuoso*, 330, cc. 175r-180v.

vatemi / da questo tedio / prego insegnatemi qualche remedio / […] duolmi la testa / duolmi la schena»), seguito dalla «prescrizione di cure mediche» («aquile settecento, vipare novecento / ottanta cervi / e quindici elefanti / e cotti e pisti / ben li stillarete / d'un sì vital liquore / la mattina un bicchiero») che prevedono divagazioni sul tema dell'ipocondria del malato e del sadismo dei dottori, e un ventaglio di situazioni ridicole e inverosimili che sono accompagnate dai lazzi convenzionali come quello del «serviziale», che qui, in particolare, è commisurato e adeguato alle circostanze. Segue poi l'intervento del notaro con «carta penna e calamaro» e infine il lascito vero e proprio, l'addio al mondo che, rispetto alle consuetudini dei testamenti dei pulcinella, norcini e servi romaneschi che contemplano la menzione delle cose e degli effetti più cari (l'orinale la cappa la bisaccia) e l'inventario di ogni altra loro miseria, prevede per Carnevale dismisure e stravaganze appropriate.

Per fornire un ulteriore indizio di questa linea di trasmissione che come si è visto è caratterizzata da mutazioni, migrazioni e variate combinazioni di frammenti che si irradiano nelle cornici più disparate del comico scenico, si può far riferimento a un tema diffuso e significativo, che è quello del «creduto morto» o del «finto morto», collegato alle chiavi comiche del «morto resuscitato» e al repertorio sterminato del «perduto ritrovato»[10]. Rielaborazioni e variazioni sul tema possono interessare il sofisticato repertorio del teatro musicale, come avviene nel *Chi soffre speri* di Giulio Rospigliosi, nel caso degli insensati stratagemmi escogitati da Zanni e Coviello, che, per evitare complicazioni coi figli abbandonati, prima di farsi riconoscere si danno per morti[11]. I

[10] Riprendo e sviluppo quanto delineato in Roberto Ciancarelli, *A dispetto dei Santi*, cit.

[11] Si fa riferimento alla scena dell'incontro tra Zanni e Coviello e i rispettivi figli Frittellino e Coliello del *Chi soffre speri* (atto I, scena III). In altri contesti teatrali, la chiave comica del «creduto morto» scaturisce da equivoci catastrofici, così come accade nello scenario del *Nerone imperatore* (atto III) della raccolta *Gibaldone comico di varii suggetti di comedie ed opere bellissime*, Napoli, Biblioteca Nazionale, ms. XI, AA 40, vol. II, ora in *The Commedia dell'Arte in Naples. A bilingual edition of the 176 Casamarciano scenarios*, a cura di Francesco Cotticelli, Anne Goodrich Heck, Thomas F. Heck, Lanham, Scarecrow Press Inc., 2001, vol. II, p. 484, in cui Pulcinella «fa lazzi sul corpo di Poppea appena trucidata ritenendola ubriaca», e nello scenario di Flaminio Scala intitolato *La Creduta morta* (giornata VII), in cui la giovane Flavia, presa per morta, viene condotta alla sepoltura e poi scambiata per spettro (Flaminio Scala, *Il Teatro delle favole rappresentative*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il Polifilo, 1976, 2 voll.: vol. I, pp. 85-91). Può essere anche correlata a espedienti ingegnosi, com'è il caso de *Gli Avvenimenti Comici, Pastorali e Tragici*, in Flaminio Scala, *Il Teatro delle favole rappresentative*, cit., tomo II, p. 433, in cui la giovane Fillide si finge morta per poter seguire l'amante che vive esule e bandito dalla città.

fili di queste trame comiche in particolare sono diffusi nelle «domestiche affabulazioni», nei ridotti e nelle conversazioni romane del tempo, e sono collegati allo sterminato campionario di burle feroci, così come avviene per esempio per Francatrippa, che «fa le sue cascate [...] e credendo sia morto cavano fuori una cassa e ve lo mettono dentro»[12], o come capita a Pasquariello che dorme infilato in una cassa, viene dichiarato morto da Giangurgolo che si proclama «figlio di mago», si vanta con Zanni di essere capace di farlo resuscitare e poi con il prodigio di una secchiata d'acqua lo riesce a rianimare[13].

Un'ultima anticipazione del *Campionario* riguarda gli *Ambienti teatrali*. In questo caso si può provare a collegare i documenti, sparsi e frammentari, che riguardano questo composito agglomerato di ridotti e teatrini cittadini, alle notizie, spesso altrettanto rare e casuali, che consentono di delineare aspetti e modalità dell'apprendistato e dell'educazione al teatro.

L'apprendistato a Roma, com'è noto, poteva realizzarsi negli spazi dei collegi, in quella ininterrotta catena di spettacoli che si succedeva anno dopo anno ed era l'espressione di una disciplina pedagogica impartita sotto la guida diretta di un corago e di un direttore degli attori (così come testimonia ad esempio il prestigioso allestimento della *Flavia* del padre Stefonio). La passione per il teatro di tanti giovani romani del tempo trovava tuttavia supporto e accoglienza soprattutto negli spazi delle conversazioni e delle «domestiche affabulazioni», e allora poteva trasformarsi perfino nelle corvée di un estenuante tirocinio[14]. Un'educazione al teatro che era legata, così come ha ben documentato Luciano Mariti, all'«esercizio d'attore», a competenze e specializzazioni che corrispondevano a requisiti di identità, a qualità personali (presenza fisica, gestualità, linguaggio, professione) che attori e comici

[12] Si veda Anna Maria Testaverde, *I canovacci della Commedia dell'Arte*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 461-466, che trascrive lo scenario *Il giardino* della *Raccolta di scenari* della Biblioteca Corsiniana di Roma, e pubblica l'acquerello che nella *Raccolta* illustra questa scena: «Francatrippe con la scala, l'appoggia al giardino. In questo Zanni scarica l'arcabugio pensando Silvio che sali la scala; Francatrippe fa le sue cascate; loro credendo sia morto cacciano fuori una cassa et ve lo mettono dentro portandolo in giardino» (atto secondo).

[13] *Il Silvano*, cit. (atto I, scena XIII), c. 266v.

[14] Si fa riferimento alla testimonianza di un giovane romano che nel 1663, all'età di tredici anni, aveva ormai rinunciato a contare il numero delle sue recite, che già superavano le cinquanta. Si veda al proposito quanto documentato in Roberto Ciancarelli, *Sistemi teatrali nel Seicento*, cit., nota 8, pp. 61-62.

improvvisatori consolidavano nell'esperienza degli allestimenti e nel tirocinio delle loro parti[15].

Le vie dell'educazione al teatro a Roma erano anche incastonate nei profili di prestigiose avventure: sappiamo, ad esempio, che Jacopo Cicognini fu maestro di recitazione degli accademici Umoristi e che la sua attività potrebbe essere collegata alle iniziative romane di Pier Maria Cecchini, che, come si è visto, in quegli stessi anni progettava di impiantare a Roma una sua «accademietta» per insegnare teatro. Un'ipotesi che potrebbe essere avvalorata se si dà credito alla voce che a quei tempi circolava a Roma e riguardava il significativo riconoscimento che Cicognini aveva tributato a Frittellino: la decisione di affidare il piccolo figlio Giacinto Andrea proprio alle cure e agli insegnamenti di Pier Maria Cecchini[16]. Della vocazione pedagogica di Gian Lorenzo Bernini, esercitata in «perpetue» operazioni teatrali «con la misera gioventù», sappiamo invece che si spingeva al punto da «rappresentare tutte le parti da per se stesso per insegnare agli altri, e poi far fare a ciascheduno la parte sua», che era una consuetudine che, com'è stato documentato, poteva protrarsi anche per un mese intero. Un metodo rigoroso che legava a Bernini non soltanto i suoi giovani artisti, ma che portava anche persone di «sua famiglia, del tutto estranee ai segreti del palco a diventare come antichi professori dell'Arte». Una vocazione che finiva per orientare anche i giudizi degli spettatori più competenti, che apprezzavano le sue commedie «non tanto per la qualità delle macchine, quanto per il modo di far recitare»[17].

[15] È quanto si ricava dalle notizie contenute nel catalogo dei più rinomati attori-improvvisatori che recitarono a Roma nei primi decenni del Seicento, compilato da Giovanni Briccio, attore, pittore, musicista, autore di commedie ridicolose e Zingaresche vissuto a Roma tra il 1579 e il 1645 (Giovanni Briccio, *Indice di tutti i più famosi recitanti di Comedie improvise, che sono stati in Roma ne' tempi dell'Autore e che hanno recitato con lui*, trascritto da Carlo Cartari, Archivio di Stato di Roma, Fondo Cartari-Febei, vol. ms. 115, cc. 232v-236v), e analizzato da Luciano Mariti, *Esercizio d'attore nel Seicento. Giovanni Briccio & C.*, in Massimo Colesanti *et al.*, *Scritti in onore di Giovanni Macchia*, Milano, Mondadori, 1983, 2 voll.: vol. II, pp. 633-652.

[16] L'erudito romano Jano Nicio Eritreo, accademico Umorista e amico di Jacopo Cicognini, aveva riferito questa voce verso la quale tuttavia mostrava di non aderire completamente («si verum id est, quod ego non credo»). Si veda Janus Nicius Erythraeus, *Pinacotheca Tertia imaginum virorum, aliqua ingenii et eruditio nisi fama illustrium, qui, auctore superstite, e vita decesserunt*, Coloniae, Apud Iodocum Kalcovium et socios, 1648, pp. 146-147.

[17] Si veda al proposito quanto documentato da Elena Tamburini, *Ut theatrum ars: Gian Lorenzo Bernini attore e autore*, cit., pp. 82-83.

«Campionario» di documenti inediti

Vengono qui di seguito proposti una serie di frammenti: esempi, immagini, tipologie testuali che lasciano intravedere varietà e complessità del teatro comico romano del Seicento. L'organizzazione di queste fonti manoscritte è così ripartita: descrizione, trascrizione, commento (Scheda). L'elenco è il seguente: I. *L'Eco in scena*; II. *Stratigrafia drammaturgica*; III. *I Comici a Roma*; IV. *Gli ambienti teatrali*; V. *«I diversi linguaggi»*; VI. *Nuovi tipi da commedia*[18].

I. *L'Eco in scena*

La presenza in scena dell'Eco, che qui riguarda due differenti situazioni sceniche (Pulcinella che vaga sperduto in un bosco e Sempronio che è preda di pene e tormenti d'amore), induce a considerare più in generale l'Eco come correlativo significativo di un teatro articolato per frammenti e per chiavi che si ripetono, si riproducono e creano complesse risonanze.

1) Da *Le Nozze dei Baroni durano poco overo Le fortunate prosperità infelici di Pulcinella ò Le allegrezze sognate à Luci aperte, comedia ridicola*, di anonimo, Archivum Romanum Societatis Iesu, Opp. N.N. 399, vol. II, cc. 68v-69r.

Pulcinella solo con fagotto, et Echo

Mo' nsomma delle somme la Povertate è la chiù brutta cosa dello Munno; ogne uocchio la schifa, ogne lengua la maletratta, ogne mani la schiaffea, e ogne

[18] Si fa presente che Bibliografia e fonti di riferimento sono collegate nelle schede al commento con rimandi essenziali che prevedono l'indicazione dell'autore e dell'anno di edizione del testo, e sostituiscono le note. Per quanto riguarda la trascrizione dei manoscritti si sono seguiti criteri conservativi. In particolare sono state mantenute e rispettate tutte le forme dialettali, sono state mantenute inalterate le spaziature, le cancellature, le sottolineature e i segni di interpunzione originali dei manoscritti. È stata mantenuta la congiunzione *et*, mantenuto l'accento nella preposizione *dà*. L'uso dell'*h* etimologica o pseudo etimologica è stato mantenuto a inizio di parola, così come sono stati rispettati gli esiti in *j* e *ij*. È stato mantenuto l'accento grave sulla preposizione *à*, la grafia del pronome personale *se* in luogo di *sé*, l'iniziale maiuscola ai nomi comuni anche dopo virgola, due punti o punto e virgola, la grafia *poiche*. Infine sono state mantenute le consonanti non doppie (es. *mez'hora*). Gli interventi di regolarizzazione hanno riguardato le abbreviazioni che sono state sciolte; è stato normalizzato *cosi* in *così*; sono state sciolte le indicazioni delle scene, sia se riportate in numeri arabi sia se riportate in numeri romani. (Desidero ringraziare la dottoressa Nicoletta Capozza per la paziente revisione delle trascrizioni).

pede la scaccia. Chessa deavola mo' me pare che me haggia priso assassinare muto malamente, pocca me s'è puosta adduosso como no piso accosì granne, che no ne pozzo chiù. Lo vestito meio è no pagliariccio, e la famme che haggio se chiamma Sacratona, pocca rosecaria perzi no pepierno pe'golio da manciare. Mò che me alletrovo ccà n'Angreterra vorria ire à Lontra, mà non saccio buono la via, e chillo che è peio songo stracco com à no Ciuccio. Bedesse allomanco into chisto Vosco quarche bon'hommo, che me mmezzasse la strata, ò allo manco me aiutasse à portare chisto deavolo d'arravoglio, o puro me dasse na panella pe' llemosena, pocca me beo confenato à brutto termene; tornisi non haggio, alla Cettate no' canusco nullo, e dinto allo ventre me s'è criata la raggia. Oh chista vota sì, che lo celevriello meio se destilla per lambricco. Echo ricco.

Io ricco! ne mienti pe ssa canna, pocca songo no poverommo ca non saccio manco como sia l'Oro ___ Oro.

Eh ca' si matto frate, e dove stace l'oro, ccà vecino? ___ vicino.

Addove becino? Io non lo beo, l'havisse quarch'uno deccà ntuorno pe' fortuna? ___ Fortuna.

La fortuna have oro! Buona notte, e bon'anno; chesta non è pe' mè, ma pe' tè ___ pe' tè.

Io non ce creo alla fortuna, pocca haggio siempre sentuto dicere che è ncostante ___ costante.

Frate meio io non ce songo ngratia co ssa' cana, tu vide como mi have avveduto e che ne boglio sperare, che me faccia deventà quarche Conte? ___ Conte.

Uh, uh tu me coffei bene meio, à ditto toio mò mò perzì me facerà Prencipe Prencipe.

Che t'haggio ditto io? n'autro zumpo addeventaraggio Re' ___ Re'.

E vatte a'mpezze Catammaro Cuornuto, tutto chisto che m'have ditto npoco tiempo se ne buono à nulla ___ Nulla.

Oh mò te pozza afferrà nantecore alla lengua mariuolo cuornuto, la sapeva buono io che chesta menestra spapurava n fummo; Mà ecco na Vaiassa che bene daccà sarà meglio che me ncafuorchie dereto à chist'arvolo.

Pe' sentì se che dice, già che no me have beduto e dapò iarraggio co' issa alla Cettate.

2) Da *L'Isola de meraviglie, comedia*, di anonimo, Archivum Romanum Societatis Iesu, Opp. N.N. 400, cc. 298r-229v.

Semp. Ò forsennato Sempronio, e dove l'ira e l'amore ti trasporta, à che sei ridotto per la tua ingannatrice Sabella, per una perfida, e disleale, che ti giovò l'essere così fedele amante, partirti di Napoli, venire con tanti disaggi e pericoli, s'hora ritrovi una bellezza impietosa una fede infedele ahi che il gran dolore m'induce a darmi con la propria mia mano la morte, o far conoscere à questa perfida e disleale la differenza trà la fedeltà mia, e del novello suo amante, e poiche lei non mi ode, sentano questo cielo, e questi duri sassi almeno li mesti della mia vita ultimi accenti.

Ecco. Accenti.

Semp. Parme una voce sentire, forsi l'aria pietosa ò pur amore sarrà che vorrà consolarmi in questo punto estremo della mia vita, dimmi sei forsi amore che delle meste mie parole repigli il suono.

Ecco. Sono

Semp. Egli è per certo tardi ne venir a dar aiuto all'infelice Sempronio, forsi meglio tardi che mai.

Ecco. Mai.

Semp. Ma che agiuto potr'io sperare da che è mastro di frodi, e tradimenti.

Ecco. Menti.

Semp. E questo ancora, tu solo sei mentitore e bugiardo.

Ecco. ardo.

Semp. S'ardi, m'ardo io già che l'ardor mio e tramutato in neve, poiche l'ingrata mia donna non piegò la sua menti alli miei sfortunati amori.

Ecco. mori.

Semp. Che mora mi consegli, e questo certo havia pensato di fare, pria che con interrotte voci tu havessi contrastato il mio parlare, dimmi perche vuoi tu ch'io mora, forsi perche così permette il mio destino.

Ecco. Nò.

Semp. Qual sarà la cagione, forsi perche questa ingrata donna habbi a conoscere la fedeltà, di mè dispregiato amatore ò per dar fine a tanti miei lamenti dolorosi.

Ecco. Sì.

Semp. Me ne contento per certo per far conoscere al mondo e a questa ingrata la mia fede, e questa morte dimmi dove hà da essere altrove, ò forsi qui.

Ecco. Qui.

Semp. Devo cercare altr'armi ò pure del suo signore sarà homicida l'istessa sua spada.

Ecco. Spada.

Semp. Cercherò chi mi uccida ò pure il morto e l'uccisore sarò io.

Ecco. Io.

Semp. Sento gusto grande dover morire per le mano d'amore, eccoti la mia spada, e tu che fosti il primo à ferirmi, sij tu l'ultimo ancora a darmi la morte, à che piu tardi, vieni tò prendi la spada in mano.

Ecco. Nò.

Semp. Tu mi dicesti poco avanti et hora pentito forsi lo neghi, dimmi chi sarà l'uccisore se non vuoi esser tù.

Ecco. Tù

Semp. Questo volevo sapere da tè, mà già che chiaro mi hai detto che moro, qui, con la mia spada, con le mie mano così senza perdere momento di tempo farò adesso ecco la spada in terra e la punta appoggiata nel dispregiato mio core, ferisci tù spada il tuo padrone esci di vita misero Sempronio, poiche sei privo di chi à pari della tua vita amasti.

Scheda

Il primo frammento è ricavato da una pulcinellata romana (atto I, scena I). L'Eco è qui un suono, una vocina appena percettibile che replica imprecazioni e tormenti di Pulcinella, che, sperduto – non si sa come – in Inghilterra, vaga per un bosco stracco e affamato. In un crescendo di equivoci, l'Eco induce Pulcinella a sperare in un aiuto della fortuna e nella possibilità di trasformarsi in un conte, in un principe o addirittura di essere incoronato re di quella nazione. In questa prima scena, la comparsa dell'Eco anticipa e racchiude «gravetà» e «allegrezze» che caratterizzeranno poi le vicende della commedia. Il frammento successivo è tratto invece dai casi legati all'amore sciagurato di Isabella e Sempronio, due fratelli che ignorano la loro vera identità. Una storia che prevede un'ininterrotta catena di colpi di scena che scaturiscono dai prodigi di «magiche operazioni», da viaggi e presenze infernali, da orrori comici (com'è il caso del dono recapitato a Isabella della testa mozzata di Sempronio, che è in realtà un incantesimo, l'ennesimo prodigio che contribuisce a sciogliere gli equivoci, consente il riconoscimento dei due fratelli e prelude al lieto fine). L'Eco compare in scena (atto V, scena V) quando Sempronio, preda ancora di pene e tormenti d'amore, vaneggia spropositi e farneticazioni. L'Eco si trasforma allora in una perfida consigliera, che lascia Sempronio nella più cupa disperazione.

La presenza dell'Eco nei repertori del tempo consente di stabilire nessi di relazione significativi tra differenti ambienti teatrali. Scene di Pulcinella con l'Eco si registrano infatti nella *Selva di Concetti Comici* di Placido Adriani; ne *L'Arcadia Incantata* (scenario 5, carte 158v-162v: «Pulcinella si lagna che non trova da mangiare, scena dell'eco a fogli 60 in questo»), che anticipa un dialogo stralunato che ha come intestazione «Eco per Pulcinella» e prevede Pulcinella affamato e sperduto in un bosco scambiare l'Eco, di volta in volta, per un napoletano, uno «sciorentino», uno spagnolo, uno che parla latino o un «calavurese» (cc. 60r-60v); nel *Pulcinella finto Prencipe*, della stessa raccolta (atto I, scena I), in cui la scena con l'Eco è elaborata a partire dal senso di solitudine e dallo smarrimento che porta Pulcinella a temere che nel bosco «n'quarche Cacerta se lo inghiotti». In ambito romano, l'Eco compare ne *La Tartarea* di Giovanni Briccio (1613), in una scena (atto I, scena V) in cui si burla «in voce» di Zanni e Pasquarello, due sprovveduti che al seguito del loro padrone sono finiti nel tartareo loco (Mariti, 1978); compare ancora nella raccolta *Dell'opere regie*, nello scenario intitolato *La*

Flora, in cui dispensa consigli d'amore a Clori (Testaverde, 2007). In tutt'altro contesto, nelle raffinate cornici del teatro musicale romano, l'espediente dell'Eco è utilizzato da Giulio Rospigliosi con peculiari e originali modalità, così come avviene ad esempio ne *La comica del cielo* (atto III, scena VII), con l'invenzione dell'«Eco doppia». L'Eco, in questo caso, dapprima replica le invocazioni e le preghiere di Baldassara sulla via della conversione, poi riecheggia se stessa e diventa una voce che risuona come chiarificazione e orientamento interiore.

Un'ultima annotazione riguarda la possibilità di considerare l'Eco come correlativo (come equivalente plastico) dei requisiti che caratterizzano scritture comiche, che, come si è visto, sono articolate per frammenti, chiavi e stampi che si riproducono, si ripetono e creano una complessità di risonanze che funziona appunto come un gioco di echi. Un teatro di echi comici che si snoda per andirivieni, per ritorni di costanti e varianti (che corrispondono, così com'è stato a ragione indicato da Delia Gambelli, alle distinte categorie del comico *en droit* e del comico *en fait* formulate da Bergson). Un gioco di echi continuamente ripetuti e variati, la cui efficacia è legata proprio all'imprevedibilità di ogni nuova combinazione (Ciancarelli, 2012).

(Bibliografia e fonti di riferimento: Placido Adriani, *Selva overo Zibaldone di Concetti Comici*, MDCCXXXIIII, Biblioteca Comunale Augusta, Perugia, manoscritto A. 20; Suzanne Thérault, *La Commedia dell'Arte vue à travers le «Zibaldone» de Pérouse*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1965, pp. 166-191; Luciano Mariti, *Commedia ridicolosa*, cit., pp. 18-24; Delia Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Dall'inferno alla corte del Re Sole*, Roma, Bulzoni, 1993, p. 335; Giulio Rospigliosi, *Melodrammi sacri*, a cura di Danilo Romei, Firenze, Studio Editoriale Fiorentino, 1999, pp. 204-205; Anna Maria Testaverde, *I canovacci della Commedia dell'Arte*, cit., p. 613 e p. 799; Roberto Ciancarelli, «*Gravetà*» *e allegrezze di Pulcinella in una commedia manoscritta del Seicento*, «Biblioteca Teatrale», nn. 97-98, gennaio-giugno 2011, in corso di stampa; Idem, *A dispetto dei Santi*, cit.).

II. *Stratigrafia drammaturgica*

La redazione del manoscritto di una tragicommedia articolata in livelli stratificati (argomento, scenario, prologo e testo disteso) che corrispondono a un peculiare piano di lavoro.

1) Da *Il Silvano*, tragicommedia, di anonimo, Archivum Romanum Societatis Iesu, Opp. N.N. 398, vol. I, cc. 263v -271v.

(*Argomento*)

Clorindo figlio del Rè di Scozia vien mandato dal padre per il mondo incognito come semplice cavaliere con mutato nome di Silvano, e si fa una gran tempesta à Genova ove in quello [ ] ma è condotta da Turchi Dorinda principalissima dama del suo regno, da lui con reciprocanza amata e da quei rubbata nella riva del mar di Scozia ~~che seguiva un capriolo~~ d'intanto in un bosco e lasciata in casa et in custodia ad un mercante veneziano per proseguire altri loro negozij in diverse parti et al ritorno poi disegnando menarla in Costantinopoli e donarla al gran Signore.

Questa fu venduta à [ ] un cavaliere innamorato di lei [ ] e per poterla ottenere proferisce 40 mila ducati [ ] e 10 mila di donazione al mercante il quale gliela promette mediante però il contento dei Turchi che [ ] beneplacito. Intanto capitano messi al fine a Silvano mandati dal maggiordomo maggiore del suo regno ragguagliandoli la morte del re suo padre deliberandolo al ritornare.

Si prepara al viaggio senza volendosi fuornire di molte robbe di qual paese va fino al mercante veneto, nella di cui casa vide Dorinda amata riconosciuta a quel punto quivi trovò mezzo con un servitore del mercante parlarli, il che seguito riassiguratisi ambedue Dorinda li significa deve essere venduta per 40 mila ducati che per rimediarvi Silvano ne proferisce al mercante centomila [ ] ne paghi di qualunque altro.

Va [ ] di nuovo di notte verso la casa di Dorinda viene fermato da un cavaliere innamorato che lo fa venir in questione e resta ferito e poco dopo more quando sopraggiungendo la corte conducendo prigionie Silvano, e Dorinda e il mercante con [ ] per la vita di tutti [ ] mentre giungono nunzij mandati dal regno alla [ ] per il riconoscimento del vero Re sotto nome finto di Silvano laonde scarcerato con gli altri, e sposando con molta allegrezza Dorinda si parte per il suo regno.

(*Scenario*)

Il Silvano Tragicommedia scenata in Genova

Por prospettiva in Palazzo del Conseglio

Prologo

Atto Primo Scena Prima. Silvano Acate

Entra per A Silvano si lamenta del Padre habbia voluto mandarlo per il mondo lontano dal suo bene, e poi dice ad Acate vada à provedere le cose necessarie habitative [ ] e ch'egli si tratterrà resta.

Scena Seconda. Silvano solo

[*Righe cancellate*] *Entra per B* seguendo il discorso rimane per un soliloquio sopra Amore e vedendo nessuno parte.

Scena Terza. Zanni Ciccotto

Zanni fa un discorso sopra la ruffiania e i suoi negozij fa molte meraviglie vedendo uscire Ciccotto l'ingiuria e và mormorando che va scoprendo con tutti

che sia un ruffiano [ ] và lamentando del suo padrone à cui giungendo Zanni cominciano una questione di [ ] per essere [*tre righe cancellate*] azzuffandosi si vanno rotolando per il palco e restano in scena finché giunge Graziano.

Scena Decima. Batve Giangurgolo

Batve cavaliere disperso per il mondo per innamorato d'una dama non conosciuta da lui racconta la notte vicina al prefisso giorno dovea esser fatto cavaliere. Si sognò esser agitato dal mare e dopo molto contrasto de' venti esser stato da quei sommerso in una caverna dove fu preso per mano da una damigella e condotto in un bellissimo appartamento in disparte d'una gran stanza, e quivi vidde Venere con le tre Grazie e Cupido trionfante in un carro, che si levò la corona di capo e la porse ad una gentilissima donzella [...]

Scena Quattordicesima. Batve, Pasquariello Zanni, Giangurgolo Desendo Lelia

Arriva Zanni con Pasquariello il quale dicendo a Giangurgolo l'uno l'esser buon'amico e che non si ricorda più dell'ingiurie e risa havute assieme, dandogli anche la mancia, mentre Zanni và per la cassa lì vicina e portandola Pasquariello dopo molte proteste fatte n'entra dentro, e loro dopo molte girate la portano à traverso la porta della Locandiera, e quivi la lasciano dicendo à Pasquariello stia cheto che fra poco l'aggiusteranno, e se ne vanno Zanni per altra strada e Giangurgolo verso la casa di Pantalone discorrendo tra se della burla, e che farà il padrone quando vuol rientrare in casa e poi fa buon animo essendo già notte, quando Batve esce di casa di Pantalone che chiama, e li dice ch'essendo notte accenda la torcia. Giangurgolo risponde che havendoli commandato l'aspetti egli non n'è andato à pigliarla Batve dice che vada prestamente avanti à pigliarla et egli che s'è fatto una stincatura e non poter camminare di modo che và avanti il padrone, e quando giunge alla porta inciampa nella cassa e vi cade sopra e poi si drizza con molta paura mettendo per mano alla spada e grida al servitore che veda che cosa sia, et egli risponde che havendo la stincatura non vuol ricever qualche altra mazzata onde chiama Batve Desendo e Lelia quali scendono à basso col lume et aprendo la porta vedono la cassa e si spaventano quello sia in quello finalmente Giangurgolo facendo grosso animo l'apre e vede Pasquariello dormendo, dice esser un morto con che mette paura à tutti, e poi riserrando la cassa dice esser figlio d'un Mago e sà disfare incantamenti e così leva da una parte la cassa tanto che possa entrare in casa assieme con Batve e prende un habito longo con i capofuochi et un bastone et un catino d'acqua bollita e facendo attorno alla Cassa molti circoli e dicendo parole spropositate butta l'acqua in testa à Pasquariello che sentendosi scottare si sveglia e dà un salto dando col mantello nella lume e smorzandola e gridando. Loro impauriti serrano la porta e vanno in casa e Pasquariello non sapendo dove stia à quell'hora va girando molte parti dando la testa in molti luoghi et finisce l'atto.

Atto Secondo. Scena Seconda. Graziano, Ciccotto

Ciccotto piangendo per la nuova havuta Partenope esser stata promessa per damigella a un certo Acate bussa alla porta del suo padrone per narrarglielo il quale s'affaccia alla fenestra, a cui subito Ciccotto comincia a dire piangendo Acate, Acate e Graziano fa un discorso sopra Acate, finalmente scende a basso, et

intende il negozio onde in collera si parte per trovar questo Acate, e manda a casa il servitore lamentandosi.

Scena Terza. Pantalone, Dorinda

Narra Pantalone a Dorinda quel Cavaliere fu l'altro giorno in sua casa arde d'amor per lei, perché l'hà pregato voglia scriver à mercanti e proferirgli per lei 40mila ducati onde haver scritto e che crede si contentaranno, però si può disporre a star con l'animo quieto di trovar una sì buona occasione. Ella piangendo mostra dolore senza pari, prega piangendo à inginocchioni mentre s'habbia da vendere come schiava, volersi da se ricomprare per quel prezzo ma che li presti tanto di tempo possa giunger l'avviso alla sua casa. Pantalone medesimo piange per tenerezza, et anche in ginocchioni tutti due piangendo unitamente e dicendo parole di compassione verso quella, ma poi asciugandosi un poco gli occhi comincia à discorrer tra se quello possa fare, e quel cavaliere vuol donarli 10mila ducati che lei non glieli donarà et intanto ricomincia a piangere e poi si leva in piedi, e fa drizzare anche Dorinda e li dice pensarà un poco, e che in quel tempo potrà lei ancora scrivere, e rientrano in casa.

Scena settima. Silvano, Acate

Silvano alquanto dolente dice già ch'è morto il padre e deve in breve tornar al regno vuol comprar e provedersi di molte belle cose per portarle in quei paesi, e che li pare vi sia un gran mercante veneziano però fa bussar Acate il quale mentre domanda se stia in casa il mercante e rispondendoli di sì e venendo a basso invitandoli ad entrare Acate chiama Silvano che stà discorrendo trà se e dice non parergli vero doversi partire da quella città, che sente nel core una certa ripugnanza, mentre di compagnia se ne entrano in casa.

Atto Terzo. Scena Seconda. Silvano Dorinda Zanni

Silvano si duole non trovar Zanni per poter abboccarsi con Dorinda, quando giunge, e cerca con bel modo e con mancia corromperlo, et egli al fine si lascia indurre a chiamar subito Dorinda con scusa volerli parlare un cavaliere suo paesano che stà per allora alquanto ritirato. Ella con molta paura di Pantalone consente per scoprir se sia il suo amante, parendogli haverlo veduto e Zanni lo fa comparire facendo lui la guardia. Silvano s'accosta e si fa conoscer da Dorinda e li significa il finto nome, ella riconoscendolo, all'incontro col breve discorso, per non esservi luogo à proposito à quell'hora si fa anche riconoscer da Silvano, e dice con miglior commodo doverli narrar l'accidente di trovarsi in quella città, ma che intanto li fa sapere che in breve deve esser venduta ad un certo cavaliere per 40mila ducati d'oro, però lo prega prenda espediente per la sua vita, altramente da se avanti d'andare s'ucciderà; Silvano dolendosi e non potendosi più trattenere perché Zanni lo stimola à partire vedendo venir Pantalone dice col maggior affetto e dolore sia possibile voler trattar con Zanni per potergli riparlare con commodità, e veder di far il tutto si possa per impedire tal cosa. Intanto Dorinda rientra in casa e Silvano tratta con Zanni per varie promisse fatteli dice voler fare il servizio e che la notte prossima alle cinque hore dia un tal segno ch'egli sarà vigilante ad una fenestra sopra il magazzeno quale quando à lui di errore lascierà aperto acciò Dorinda posta ivi ad una ferrata parlar con lui, e così aggiustato Silvano fa

chiamar Pantalone da Zanni che se n'entra in casa [ ] aspetta Pantalone.

Scena Terza. Silvano Pantalone

Silvano dice à Pantalone haver udito che una giovane in sua casa schiava si dovea vendere ed haver inteso una proposta fatta da un cavaliere di 40mila ducati d'oro, à che egli proferisce di più 100mila ducati ma fa termine d'un mese e se intanto vuol pegno equivalente à quel prezzo di gioia, egli gliene darà. Pantalone risponde veramente haverla promessa a quel cavaliere ma che li dia un poco di tempo per negoziare che vedrà in tutti i modi dargliela e così Silvano parte e resta Pantalone dicendo di tal guadagno.

Scena Quarta. Batve Pantalone

Batve andando pensoso ma alquanto allegro per la vicinanza del suo desiderio vede Pantalone in strada a cui domanda quando potrà condurli seco la bella Dorinda, e più che è venuto il contento da [ ] sia a trattenere; li vien risposto [ ] di nuovo scritto duo turchi che Cavaliere voleva dare per quella 100mila ducati di più e che quel medesimo habbia con la presenza à lui reiterata lo forza, onde dispiacendosi molto non poterli far il servizio à punto era uscito di casa per narrarglielo haver fatto dalla sua banda il possibile e se ne rientra in casa, Batve adirandosi contro Pantalone e dicendogli di villanie e minacciandolo come disperato si parte per strada.

Scena Sesta. Silvano Dorinda Pantalone Batve Zanni

Silvano và di notte all'hora determinata per parlar a Dorinda, quale, dando l'asserito segno, ritrova nella ferrata del magazzeno e Zanni alla fenestra per far guardia di dentro e di fuori dicendo delle minchionarie; la fa consapevole della profferta fatta à Pantalone e la speranza quasi certa da lui ritrattasse, e di nuovo li dà la sua fede non partir mai da quella città senza lei. Mentre stanno in questi discorsi giunge Batve piangendo per ira e per amore e per adorare le meraveglie dice ama il suo bene e sentendo ragionare s'accosta con lento piede ad udire e sente nominar Dorinda et altro e sospettando colui questi esser dovea quel cavaliere suo rivale li sgrida addosso con molta insolenza di modo che tutti due mettono mano alla spada e si tirano de colpi, quando arrivano i sbirri, quali facendogli prigione in quel mentre Zanni per la lunghezza del discorso addormentatisi su la fenestra per il rumore svegliatosi per la paura cade da la fenestra vicino à sbirri gridando e maledicendo la mezzania, i sbirri dopo meravigliatisi lo fanno prigione comprendendo quello poteva essere, e rompendo la porta di Pantalone lo fanno prigione assieme con Dorinda e li conducono tutti verso le carceri, e quando Batve quasi svenendo per una ferita lo conducono per medicarlo per altra strada.

Scena Ottava. Graziano Zanni legato in camiscia, sbirri con funi [ ] loro [ ]

Graziano mettendosi a sedere nel tavolino tempra la penna con un gran cortellaccio e poi comincia ad essaminar Zanni con varie fandonie e vicende non vuol confessare lo fa metter alla corda. Zanni avanti già ne la corda comincia prontamente à gridare, di maniera che Graziano brava à i sbirri, e che hà detto lo mettano su la corda ma non lo facciano gridare et altro, Zanni finalmente confessando il tutto Graziano gli intima deve in breve morire, quando Graziano vien chiamato dal Conseglio, onde si parte e fa lasciar Zanni per farlo meglio

essaminare per scoprire altre furbarie. Perloché resta Zanni piangendo d'haver à morire.

Scena Nona. Zanni come sopra, Giangurgolo

Giangurgolo in habito lugubre piangendo per la morte del suo Padrone và consolando Zanni che hà da morire, e dice non potrà molto stare anch'egli di seguirlo se non parte da quella città a lasciar la ruffiania e restano.

Scena Decima. Graziano con tutti i recitanti

Graziano và parlando con Silvano dell'ordine avuto dal Consiglio di liberar tutti e che li perdoni se non havisse usato quei termini si convenivano ad un suo pari Silvano oltre il ringraziamento lo prega voglia confirmarli il matrimonio tra lui e Dorinda, che fa con molte chiacchiere, poi vien Pasquariello con Partenope che dà per moglie à Graziano così stanno tutti in allegria, e qui si può fare che comparisce il prete con un istrumento cantando e che sia imtato da quei personaggi ed improvvisar un poco sopra le loro allegrezze in questo mentre Desendo fa istanza al Giudice per la sua catena che in vece Silvano per non disturbare le allegrezze gli dona tanto danaro.

Scheda

Il manoscritto del *Silvano*, come già indicato, è ripartito in argomento, scenario, prologo e testo disteso. Per ragioni di spazio non è stato possibile trascrivere il prologo (*Amorino bendato con la faretra et archi*, cc. 271r-271v) e il testo disteso in dialoghi. Dello scenario sono riportate parti trascelte dai diversi atti, l'argomento è invece restituito nella sua forma integrale. Le incongruenze che si registrano tra le diverse parti del manoscritto rendono difficile stabilire una versione definitiva della trama, che comunque nelle sue linee essenziali riguarda le vicende del giovane principe Silvano, spedito dal padre, re di Scozia, lontano da casa e arrivato a Genova nelle vesti di semplice cavaliere. Qui per un puro caso Silvano ritrova Dorinda, di cui era già innamorato ricambiato. Dorinda vive come damigella in casa di Pantalone (una diversa versione dei fatti esposta nell'*argomento* lascia immaginare un più elaborato sviluppo collegato a un romanzesco rapimento di Dorinda da parte dei turchi, che, impegnati poi in altre faccende, prima di condurla schiava nelle loro terre l'hanno consegnata a Pantalone, che ora la tiene in custodia). Di Dorinda si è innamorato anche Batve, cavaliere straniero: l'ha vista per la prima volta in sogno e l'ha poi riconosciuta alla finestra della casa di Pantalone. Quest'ultimo ha intuito la possibilità di un buon guadagno e inizia a mercanteggiare: prima promette a Batve di vendergli Dorinda, poi, di fronte a un'offerta più alta da parte di Silvano, cambia idea. Batve e Silvano si affrontano in duello. Batve ha la peggio; arrivano gli sbirri, pensano che il colpevole di tutto sia Zanni (che nel frattempo, addormentatosi, non si è accorto di quanto accaduto) e lo portano in galera.

Batve viene portato via ferito e dopo una breve agonia muore. Zanni è condannato a morte, Silvano è in carcere. Una volta scoperta la vera identità di Silvano, ragionevoli calcoli di opportunità inducono il consiglio a deliberare un condono immediato e la libertà per ciascuno, così che Silvano può sposare Dorinda. Di questa improbabile vicenda merita di essere segnalata la scena in cui Partenope, la giovane figlia di Pasquariello, tenta di riconciliare Zanni e Ciccotto Norcino che hanno litigato per una questione di mantelli scambiati (cc. 264v e 265v). Rispetto alle convenzioni dei norcini romaneschi, caratterizzati di regola dal corredo cafone di cappa, bisaccia e pelliccia di montone, va notato che qui Ciccotto è immaginato con fasci d'erbe e d'ortaggi che gli pendono dai pantaloni. Partenope è in mezzo ai due servi e fa da paciera: prende con la mano destra Ciccotto e con la sinistra Zanni e si raccomanda che offrano prove del loro buon senso. Intanto «Zanni essendogli impedita la mano dritta con la sinistra tenendo la spada, dà con quella alle coste nelle spalle di Ciccotto, e Ciccotto replica col suo bastone d'avanti ne' stinchi di Zanni talmente che uno salti sempre e l'altro si china, di maniera che tirano in modo le braccia à Partenope che comincia à gridare, à che soccorre Pasquariello ma non può far che nessuno di loro lasci le mani alla Donna finalmente si distrigano e Pasquariello prende Ciccotto e Partenope Zanni». Una variante di questo straordinario lazzo acrobatico che sembra restituire le convulse oscillazioni di un pendolo è quella descritta ne *L'hypocrite* di Domenico Biancolelli (Gambelli, 1997) alla fine del secondo atto e prevede questo sviluppo: Scaramuccia ha legato le mani a Brighella e Arlecchino gli ha rubato i maccheroni, poi è la volta di Arlecchino a cui Scaramuccia lega dietro la schiena la mano destra e la bottiglia del vino, quindi s'aggiunge il Dottore che gli lega anche l'altra mano. Brighella si gira su un fianco, Arlecchino mette il ginocchio a terra e addenta i maccheroni, poi si gira e dà da bere dalla bottiglia a Brighella, che la stappa coi denti (Capozza, 2006).

(Bibliografia e fonti di riferimento: Delia Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Lo scenario*, Parte seconda, Roma, Bulzoni, 1997, p. 574; Nicoletta Capozza, *Tutti i lazzi della Commedia dell'Arte. Un catalogo ragionato del patrimonio dei Comici*, Roma, Dino Audino editore, 2006, p. 273).

III. *I Comici a Roma*

Dal frammento di una canzone di Margherita Costa che documenta i suoi legami con Roma, alla constatazione di una presenza forte di comici professionisti e di progetti di insediamento e di lavoro.

1) Da *Le Sette Giornate ò vero Il viaggio di Loreto della Signora Margherita Costa*, Archivio Doria Pamphilj, Fondo Archiviolo, XX, busta 122 (121). *La Commedia. Terza Giornata*, cc. 277r-280r.

Vi hò discritto la caccia signor Conte

Perche vi dilettate di cacciare
E sete cacciator da piano, e Monte
Il feci volentieri perche sdegnare
Io vi conobbi al naso, a gli occhi, al volto
A udir il primo canto del Giornare
Abbiate patienza se vi hò colto
Dove vi cuoce, e se già l'appetito
Con l'insalata vi hò levato, e tolto
Ch'io non pensavo mai à quel convito
Comparir con il tosco, Ascenzio o Ruta
Che bevenda dal fiume di Cocito
Ma la mia Musa, che non sà star muta
Quando la tocco comincia a cantare,
Senza suon, senza tuon, senza battuta
Ond'io, che non potei mai raffrenare
Quel suo furor, che si chiama pazzia
Con ragion ne dovete me scusare
E se scusata la mia bizzarria
Mi cavassi più fuor del seminato
Di gratia non ci date fantasia
E se volesti poi star ostinato
Vendicatevi pure, et dite, ch'io
La Poetessa son da buon mercato
Che vi prometto, e giuro a fè di Dio
Dico d'Amor, se voi non m'intendessi
Ch'alla fin Voi sarete anco il Cor mio
E s'io pensassi, che voi non credessi
Alle parole mie, io vi direi
Peggio, che ier scrucciata non vi dissi
E se ben so, che da Voi sentirei
Qualche parola brutta della caccia
In ogni modo non me ne dolrei
Et ancorche dicessi à faccia à faccia
Temeraria, importuna e maladetta
Vatti con Dio, coi Can va via Vaccaccia
Et io crederei, che tal parola detta
Fosse a buon fin per girmene cacciando
Coi painoni, col fischio e la civetta,

Ma già, che arrivati siamo al quando
Della partita, e far convien viaggio
Vò, ch'alle burle dian per hora bando
Noi ci partimmo agli sette di Maggio
Da Narni ben servite, quando visti
Fummo da un Huom' assai cortese, e saggio
E scappammo di mano di certi tristi
Ch'a Terni ci voleon trattenere
Per far quel che san far l'Anabatisti
Ma Noi che nel viaggio mai vedero
Non volsemo nel Volto alcun zerbino
Non accettammo pur da loro il bene
Ma seguitato l'Alpestre camino
Giunsemo a Trievi, e fummo ricevuti
Da un valent'Ingegnio Peregrino
E vi trovammo doi che coi leuti
Sonando con un' basso et un' soprano
Pareva, che dal Ciel fosser venuti
E doppo questi arriva a mano à mano
Un zanni, e Franceschina, e Pantalone
Escon fuori co 'l Trastullo, e col Gratiano
E cominciaron senza discrezione
Una commedia si ridicolosa
Che crepavan di risa le persone
Zanni dicea esser di Val Pilosa
E Franceschina esser di Val Brembana
E faceva con tutti la ritrosa
Ma il Pantalon, che s'intendea di lana
S'accostava di dietro à Franceschina
Perche in faccia parea una befana
E non potendo allor' quella meschina
Liberarsi da i can ch' haveva intorno
Di fischiate li fece una schiavina
E li piantò li soli con gran scorno
Perche ciascun di quegli ci pensava
Di far crescer' al Zanni un'altro corno
Ma mentre questa scena ancor durava
Si vidde fuora un bello Innamorato
Che per nome …… ei si chiamava
Tosto che il volto suo hebbi mirato
Et hebbi inteso il suo nome divino
Volentier' altro luogo havrei pigliato
Perche conobbi, che il meo mal destino
Mi ritrova per tutto e vuol che Morte

Mi seguiti nel Latio e nel Latino
Ed ecco che per mia strana sorte
Parlava dei miei guai, et dicea cose
Seguite à me poco fà nella Corte
E perche a tutti sempre tenni ascose
Nel riccordarle quello sconsolato
Le stimai certo per miracolose
E tosto ch'hebbe di scena il Commiato
Arriva Celia, e piange, e si dispera
Perche il suo Amante c'havea mancato
Io vi sò dire e dico a buona cera
Che se il soggetto fosse stato fatto
A posta non dicea cosa più vera
Ond'io con quegli pensai far un' patto
E gir pel mondo, e nella loro scena
Et rider, e burlar', e far' il matto
Ma perche sento, che ci chiama a cena
Essendo, o mai finita la commedia
a Dio a rivederci domattena
Et vi fo brindes e mi metto in sedia.

Scheda

Il frammento trascritto è ricavato da una canzone autografa di Margherita Costa ripartita in sette giornate che corrispondono ad altrettante tappe di un immaginario percorso di conversione. Il viaggio ha inizio con il *convito*, prosegue con la *caccia* e con la *commedia*. La quarta giornata (la *storia*) è ambientata in un'osteria, quella successiva è dedicata al *gioco* e precede le ultime due che sono consacrate al *pentimento* e alla *conversione* («Renuntio al mondo e lascio a disviati / la leggerezza, et rendo a ciurmatori / Tutti gl'incanti che m'havean prestati / Ritornin le bestemmie a giocatori et a i pittori si dian i pennelli / il belletto, e la biacca a muratori / […] Et in angusto claustro, angusta cella / col star lontana dall'occasione / gir a dormir a suon di campanella / E qui finischin tutte le canzoni»). Composta intorno al 1644-1645 e forse dedicata al principe Camillo Pamphilj, la canzone restituisce i profili controversi di questa cantante romana, attrice e autrice, figura eccentrica e per certi versi anacronistica nell'organizzazione del teatro professionistico del tempo. Virtuosa solista, dalla vita irrequieta e turbolenta, un po' poetessa e un po' prostituta (l'Eritreo ai tempi l'aveva bollata con l'epiteto di «notissima meretrix»), Margherita Costa a Roma è legata alla protezione di famiglie influenti come i Barbe-

rini, i Colonna, gli Aldobrandini e i Pamphilj (Ferrone, 1985). A Roma lascia traccia di scandali, di rivalità che si intrecciano a progetti di allestimenti prestigiosi (avrebbe dovuto cantare nella *Catena d'Adone* di Tronsarelli, nel 1626) e a raffinate frequentazioni (è legata all'ambiente dell'accademia musicale di Luigi de' Rossi). Da Roma si allontana una prima volta nel 1628 per tornare poi nel 1643-1644, dopo essere stata bandita dal Granducato di Toscana insieme al suo amante Fra' Paolo, un rinomato bandito, il cui vero nome è Cesare Squilletti (o Spighetti). Non a caso, nel manoscritto del *Viaggio a Loreto*, in cui peraltro ricorrono frequenti riferimenti alle sue disavventure nelle diverse corti, tra i compagni di Margherita figura proprio un Paolo, insieme a un certo Gianni. A quegli stessi anni risale l'inizio del rapporto di committenza teatrale con Olimpia Pamphilj, che le garantisce anche il privilegio di speciali benefici con cui può aggirare le prescrizioni degli editti promulgati da Innocenzo X contro le prostitute. Margherita Costa torna a Roma, dopo frenetici viaggi, agli inizi degli anni Sessanta, e prima di morire trova un ultimo protettore in Mario Chigi, fratello del papa Alessandro. A lui si rivolge dichiarando di trovarsi «tra infinite miserie con il peso di due figliole», e chiede aiuto come «vedova e povera virtuosa» (Capucci, 1984).

Se si considera che Roma viene convenzionalmente descritta nel Seicento come «un porto difficile per la pericolante barca dei comici», la parabola teatrale di Margherita Costa (e in particolare il consolidato legame che intrattiene con la città) appare allora inconsueta e anomala. Occorre tuttavia considerare come grazie a recenti contributi e a nuove scoperte – è il caso, ad esempio, dell'importante collegamento individuato tra la troupe di Carlo Cantù e la raccolta casanatense delle *Opere regie* (Blundo, 1999) – sia ora possibile delineare un quadro di riferimento, certamente ancora indiziario, frammentario e limitato ad alcuni casi particolari, di presenze e progetti di insediamento a Roma dei comici professionisti. Per ragioni di spazio, in questa scheda mi limito ad accennare a pochi esempi significativi. I primi in ordine di tempo risalgono alla fine del Cinquecento, con la presenza a Roma nel 1587 di Diana Ponti e della compagnia dei Desiosi, che coincide con le disposizioni pontificie che riguardano la proibizione alle donne di assistere a pubbliche rappresentazioni (Ciancarelli, 2008). Fin dal 1609 è documentata la presenza a Roma di Pier Maria Cecchini. Frittellino recita ancora a Roma nel 1616 (Burattelli, 1988), nel 1619, in case di nobili dietro compenso di «25 scudi per commedia col rinfrescamento di robbe mangiative» (Mariti, 1978), nel 1628, al Palazzo della Cancelleria, nel 1631 e infine nel 1632, così come testimonia Bouchard, che lo

vede recitare nei panni di Pantalone e del Dottore, parti più adatte al comico ormai settantenne (Molinari, 1983). Negli stessi anni, a partire dal 1615, frequenta la piazza romana anche Silvio Fiorillo, mentre nel 1631 e nel 1632 si registrano richieste indirizzate ai Pamphilj da parte di Marina Antonazzoni, che da Napoli scrive ripetutamente per chiedere protezione e per ottenere di trasferirsi a Roma col marito Francesco e colla sua compagnia (Archivio Doria Pamphilj, Fondo Archiviolo, b. 239, c. 356; b. 295, c. 218; b. 296, c. 226.) Rapporti più stabili e significativi con i Pamphilj vedono protagonisti Marco Napolioni e Tiberio Fiorilli. Napolioni, che nel 1647 era stato al servizio di donna Olimpia Pamphilj insieme a Carlo Cantù e ad altri attori della compagnia del duca di Modena, tra cui forse il futuro Arlecchino Domenico Giuseppe Biancolelli (Ferrone, 2011), tornerà a Roma nel 1651 (Archivio Doria Pamphilj, Rincontro del banco del 28 dicembre 1651, bancone 86, busta 21, c. 174) e nel 1652, come risulta dalla contabilità dell'amministratore del principe Camillo Pamphilj, che certifica una somma di duecento scudi da dividere tra lui e Scaramuccia (Archivio Doria Pamphilj, Libro di ricevute di Mariano de' Vecchi, lettera del 23 febbraio 1652, bancone 86, busta 10). Reciterà al servizio del principe Camillo in diverse occasioni, come risulta da ulteriori compensi, e sarà attivo a Roma ancora nel 1658-1659. La presenza di Tiberio Fiorilli è documentata a partire dal 1651. In quell'anno è a Roma insieme alla moglie Lorenza Elisabetta del Campo (e Fabio Chigi, il futuro papa, tiene a battesimo un loro figlio). Recita col fratello Giovan Battista (Trappolino). In quello stesso anno è a Roma anche Giovan Battista Andreini, impegnato a comporre il *Convitato di pietra* e a recitare, ormai vecchio, nei panni di Pantalone proprio nella compagnia di Giovan Battista Fiorilli (Carandini-Mariti, 2003). Nel 1660 e nel 1661, ancora con Marco Napolioni, Scaramuccia sarà a Roma alle dipendenze di Flavio Chigi, come attesta il bando che li obbliga a recitare in esclusiva al Teatro del Mascherone di Farnese. Insieme riscuotono straordinari successi e suscitano altrettante invidie, come documenta questa lettera di Salvator Rosa dell'8 gennaio 1661: «Sono comparsi, per sollievo di questa canaglia i soliti becchi fottuti, razza giudia de' comedianti per recitare il Carnevale, e riportare alla fine d'esso un centinaio di doppie per testa a la barba di chi professa in questo mondo arti più nobili e honorate» (Morelli, 1975). Ulteriori notizie danno Scaramuccia a Roma ancora nel 1669 (Archivio Doria Pamphilj, Fondo Archiviolo, lettera di Tiberio Fiorilli del 29 settembre 1668, b. 136, c. 230), quando alla presenza di Cristina di Svezia reciterà le *Gelosie di Scaramuccia* (Tamburini, 1997). Un'ultima traccia che collega in una diversa luce dilettanti e comici pro-

fessionisti porta a Marc'Antonio Romagnesi, il figlio di Brigida Bianchi, che fu educato al collegio Clementino e fu amico di Salvator Rosa.

(Bibliografia e fonti di riferimento: *Commedie dell'Arte*, a cura di Siro Ferrone, Milano, Mursia, 1985, 2 voll.: vol. II, pp. 235-238; Teresa Megale, *La commedia decifrata: metamorfosi e rispecchiamenti in* «*Li buffoni*» *di Margherita Costa*, «Il castello di Elsinore», n. 2, 1988, pp. 64-76; Martino Capucci, voce «Costa, Margherita», *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1984, vol. 30, pp. 232-234; Adele Blundo, «La discordante armonia dell'opera regia. Un'analisi della raccolta di scenari "Ciro Monarca" Dell'Opere Regie», Tesi di Dottorato in Storia, teoria e tecnica del teatro e dello spettacolo, IX ciclo, Università «La Sapienza», 1999, 2 voll.; Roberto Ciancarelli, *Sistemi teatrali nel Seicento*, cit., pp. 49-52; Cesare Molinari, *Pier Maria Cecchini. Un commediante e il suo mestiere*, cit., p. 17; Ferdinando Taviani, voce «Cecchini, Pier Maria», *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1979, vol. 23, pp. 274-280; Claudia Burattelli, *Borghese e gentiluomo. La vita e il mestiere di Pier Maria Cecchini, tra i comici detto «Frittellino»*, «Il castello di Elsinore», n. 2, 1988, p. 48; Luciano Mariti, *Commedia ridicolosa*, cit., p. CXLVI, nota 40; Siro Ferrone, *Marco Napolioni, attore del «Convitato di pietra» [1657]*, in *I colori della narrativa. Studi offerti a Roberto Bigazzi*, a cura di Andrea Matucci e Simona Micali, Roma, Aracne, 2010, pp. 83-94; Teresa Megale, voce «Fiorilli, Tiberio», *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1997, vol. 48, pp. 191-193; Silvia Carandini e Luciano Mariti, *Don Giovanni o l'estrema avventura del teatro. «Il nuovo risarcito Convitato di pietra» di Giovan Battista Andreini*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 205 e p. 253; Giorgio Morelli, *Note d'Archivio sulla vita teatrale romana nel secolo XVII*, «Strenna dei Romanisti», 1975, p. 316; Elena Tamburini, *Due teatri per il Principe. Studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna [1659-1689]*, Roma, Bulzoni, 1997, p. 187, nota 30).

IV. *Gli ambienti teatrali*

Un racconto di prove e preparazione di uno spettacolo in una «conversazione teatrale» nella Roma seicentesca.

1) Da *La Verità nella favola*, comedia (*sic*), di anonimo, Archivum Romanum Societatis Iesu, Opp. N.N. 402, vol. V, cc. 7r-7v, cc. 9r-10r, cc. 10v-11r, cc. 14v-15r.

(Atto Primo)

Alla rotta di Panico

Scena Seconda. Staffiero e detti

Staff. È Vostra Signoria il signor Filadelfo?

Fil. Sì bene, che desidera?

Staff. Il signor conte Eraclio fa riverenza à Vostra Signoria questa sera riceverà il favore di sentire la sua Comedia

Fil. Dite al conte Eraclio che per questa sera è impossibile poichè il luogo è impegnato per Li sposi del Principe di Melfi che un'altra volta sarà padrone [...]

Scena Quarta. Secondo Staffiero, Filadelfo Orelio suo servo

[...] Sec. Staf. Amici, una parola a Filadelfo

Or. Scusi che si prova la Comedia con gli habiti

Sec. Staf. Ditegli che è uno staffiero del principe Rodimiro. Vedete costui dove ha perduto il cervello tutto l'anno dietro à queste bagatelle ò quanto farebbe meglio di pensare [...]

Fil. V'ho inteso vorrebbe essere alla Comedia, oh dite al signor Principe che stimarei molto meglio riservasse di farmi questo honore un'altra volta poiché questa sera si può dire sia una semplice prova, e non so se in questa forma può haver compiuto piacere [...]

Fil. Le bacio le mani. In tanta mal'hora. Hor questa è bella io vedo le più stravaganti cose del mondo. Alcuni signori senza ne meno essere invitati vanno con tanta sicurezza alla Comedia per minchionare il prossimo, che è un vituperio. E senza riguardare all'incommodo, e spese del galant'huomo, si mettono ò ad amoreggiare con qualche Dama, ò pure à criticare insipidamente l'opera, i recitanti, gli habiti, e le scene, a segno che fariano cadere le braccia al Padre della flemma, e se per sorte quelli che fanno le parti delle donne non sono bellissimi misurati à compasso, danno subito il titolo di Corsieroni, ò pur dicono che son tanto grandi che per parlargli all'orecchie ci vuole una scala di trenta gradini

Scena Quinta. Amico Togato, Filadelfo, Orelio

[...]

Am. E ben che opera si fa questa sera? Come è intitolata? Chi è l'Autore?

Fil. Il titolo è la Verità nella favola, l'Autore lo saprà dopo che havrà dato il suo giuditio

Am. Come ha buone parti?

Fil. Le solite

Am. Recita Vostra Signoria?

Fil. Non Signore. Perché alcuni faldoni soliti a recitare le fabriche e li tappeti al mascarone non si compiacciono del mio recitare

Am. Che se però Vostra Signoria recitasse all'improvviso nella loro conversazione non diriano così, oh oh stà fresca se vuol dare udienza à questi tali. Come ha buone parti di donne?

Fil. Son queste solite

Am. Ohime quelle anticaglie e perché non ha procurato un paio di giovani di bella presenza, o che almeno non fussero tanto grandi Diavolo.

Fil. Padron mio è difficile perché chi l'ha li tiene molto ben guardati. Vostra Signoria si metta le mani al petto, e si ricordarà, che benchè io ne l'habbia pregato non se n'è voluto privare oltre che deve essere molto bene informato degli editti domestici, lei mi intende...

Scena Nona. Laurino, Filadelfo e sopradetti

[...]

Fil. Humilissimo servo di Vostra Eccellenza tra le maggiori soddisfattioni che io provo nel trattenimento delle mie Comedie una è che se non sono accompagnate da quelle prassi che necessariamente vi si cercano sono almeno honorate con l'udienza de personaggi non volgari avvalorato da questa sicurezza ardisco di supplicare anco Vostra Eccellenza voler compartir quelle gratie che sogliono solo scaturire dalla benignità d'un virtuoso principe. Goderà per questa volta un misto di serio e ridicolo fatto per incontrare la diversità degl'humori [...].

Scheda

Si tratta di frammenti ricavati da *La Verità nella favola*, una commedia in cui si sovrappongono e si incrociano, senza l'evidenza di un raccordo o di un nesso plausibile, una quantità di casi ed episodi in un groviglio difficile da districare. Una vicenda che può essere isolata e che è collegata all'espediente del teatro nel teatro riguarda i preparativi per uno spettacolo che si sta allestendo in un ridotto cittadino alla rotta di Panico. È intrecciata a un'altra vicenda che prende spunto da un accordo di matrimonio che si sarebbe dovuto festeggiare nell'anticamera della sala teatrale e poi inaspettatamente dilaga in mille rivoli e altrettante divagazioni, in racconti e rivelazioni di avventure rocambolesche ripescate dal passato remoto dei personaggi. Per sviluppare queste parti, l'autore ricorre a uno schema compositivo che prevede l'alternanza di parti mimetiche e diegetiche, di dialoghi e scene sciolte in argomento (cc. 71v-73v). Le parti distese in dialoghi sono intrecciate a digressioni e narrazioni, e, anche se sono indicate esplicitamente come «argomento», non funzionano né come anticipazioni né come sintesi dello sviluppo dell'azione. La parte più interessante del testo è la vivida descrizione di un teatro alla vigilia di una prova generale, tra catastrofici contrattempi (il tetto che crolla) e una processione di intrusi che si presentano e pretendono di essere invitati allo spettacolo. Criticano le scelte dell'autore («la commedia è una bagatella che dura poco, − sentenzia un visitatore – quindi un poco disordinata, e confusa senza Discorsi, senza Protasi e senza Catastrofe e finalmente senza alcune di quelle gratie che ricerca la Compagnia Comica. Vogliono che io la dica giusta signori, l'autore si è fidato troppo della pratica della scena»), mentre suonatori di arciliuto improvvisano le ottave che accompagneranno la serenata nel finale dello

spettacolo. Vengono così restituite immagini della vita teatrale di quell'articolato agglomerato di teatrini, di ridotti e di conversazioni cittadine («il grande aggregato del teatro basso») in cui la passione per il teatro si traduce nelle forme di un'attività sistematica e in un patrimonio di esperienze condiviso da un'intera città.

(Bibliografia e fonti di riferimento: Roberto Ciancarelli, *Sistemi teatrali nel Seicento*, cit., pp. 60-77).

V. *«I diversi linguaggi»*

Tre rielaborazioni e manipolazioni comiche del linguaggio. Frammenti dal campionario di sproloqui e spropositi delle maschere, dai gerghi e dalle «lingue furbe» degli innamorati fino a «gli atti da muto» del Norcino, esempio di surreale dissoluzione del linguaggio.

1) Da *Motti e detti faceti per diverse persone. Miscellanea componimenti drammatici detti berneschi idea degli antichi istorici*, «Detti e risposte diverse, raccolte di ingiurie, detti di passione, metafore buffe», Archivio Doria Pamphilj, Fondo Archiviolo, Tomo XX, busta 122, (121), cc. 433/36, 434/40, 435/41, 449/59.

Ingiurie a diversi.
Taci mustazzo del pifaro che sonan le donne con la seconda bocca
strazzon de forbir le scarpe al boia
pianelon descucio
sardon secco al fumo
polpeton rescaldao
stangon de carne salada
prior delle menestre
scafon sofogao
piatolon scappao dal arzento vivo
scena da sposar le fante de baston
Sta queto scartafaccio da scriver el falimento delli ebrei
luminaria della so sinagoga
vita da tegnir el boia in eserzicio
mustaz de quel zentilom che scomenza a spuda de tredes anni
tasta di quella piaga sugetta a ogni luna nova
ganimed da mettere il lis la frusta con la berlina
bordon con el qual va in peligrinag la ignorantia
bocca de srradura franzes che guasta tutte le chiave italiane
Nespola da maridà o maturar con una forca

Mascare diverse
Signora mascara voli lassar parlar ai sona zà che avi perso la lingua

A femine questa femina è come i peri bergamotti con 4 dita de pedicolo

Sta femina todesca va in volta per farse intalianar

Signora gran neve deve aver la montagna che le vacche son calade in Maremma

Signora femena avi lizenzia de andar ancora in cochio per casa come fora

Le putan han abud lizenzia de andar in coch le guast'el band

A puttane che cosa avi Signora più franco in man el dritto o el roverso che maneze meio la spada ol brocchier

in che sì più scaltra en ferir o in parar

quante lanze ve basta l'anemo de correr senza sconzertar la quintana

Signora che vol dir che la Signoria Vostra va più in ordine de su fradello avi forsi più larga entrada

Signora mi ho un diamante con do pendenti et in testa ha un rubin che spuda perle tante grosse

Signora ve voria donar un sparavier ma la un defetto che el no voria mai tegnir el capelletto in testa

Mustazzo de quella mascara che porta con ella i «Oui» e mai li trazze o tira o butto

Per Pantalone a una donna

Signora mia el fuogo del amor mio no el xe como el fuogo salvadego che el se smorza con le parole né le fuogo natural che el se smorza con l'aqqua ma le fuoco che el se smorza solo con quattro lagreme Ungaresce descargative

Risposta

Averti che el non sia de quel fuogo lampan che se smorza con le sassate

Signora el se dice che ve dellette de trazzer de balestra ma che le ben vero che non podi far mai un colpo segnalao perche nel descargar la balestra serre tutti do i occhi e lasse andar tutto el bolzon tanto inanzi che el se ruina tutti i penelli

Signora voli veder si mi ve voio ben che ogni notte me insunio del fatto vostro e sta notte fra le altre me insuniava che ve dava un Cardeletto e che stavo apunto per metterlo nel buso della vostra gabbia, e mentre stago nel bon el vien el servitor a desmesiarme con dir che l'era da levarse a studiar sì che non trovetti la gabbia le ben vero che ancora avevo l'ucello in man

Signora mi ho molte virtù ma in particolar son bonissimo alchimista e si me voli veder con la prova che sia el vero presteme la vostra bozza ho curioziol quanto che fonda el me mercurio che in dui menatine ve farò veder l'oro pottabile

Signora voi sì un torion da farge la batteria con do balotte

Per dir un Zanni

A donna, Signora avi sabun in casa che voria sfregar el me pistoles Franceschina abbiti cura che tu sei mal voluta però si alcun ti corre addosso slargali la strada e dalli il passo e si alcun te assaltas al improvis e tu lesta presta con le man a i fornimenti del pugnal e tien fort sin che ge se passa la furia

Franceschina: Tu se una lanterna senza moccol, una guaina senza cortel, una gabbia senza osel, un calamar senza penne e una bella ensalada ma senza radise

Franceschina Me acort che el mond è guast le femen che han da servir sempre a i homen son fat aposta per quest e ti si tant maledetta che voi star sempre de sopra

Di più ostagi aspettan che le voian i man le chiave dei castelli e i mass delle fortezze

A Pantalone: Mesir la vostra moier se messa in fantasia che vu patiate de mal mazuch' e la se conseiada col medeg' el ge ha dit che ve fe buttar do coppe in testa, ma le che ve vol ben e dubita che le tirin troppo e la ve vol metter du cornette senza taglio

Messir la vostra moier ingrassarà prest perche le de bon past a ge pias della carne assai

2) Da *Il segreto palese*, opera comica di anonimo, Archivum Romanum Societatis Iesu, Opp. N.N. 400, vol. II, cc. 370v-373v.

(Atto I, scena VI)

Laura cava di saccoccia la lettera della cifra e legge:

Sempre che vogliate Signora avertirmi di qualche cosa con il vostro parlare Primieramente dovete farmi segno con cavar fuori il fazzoletto, così comprenderò che devo stare attento; Parlerete poi come più vi agrada con chi voi sarete purchè le Parole che saranno per me le dichiate alzando la mano con il fazzoletto, facendo doppo di esse una breve pausa, di maniera che stando io attentissimo potrò unire tutte le Parole, e così saprò quello che vorrete dirmi con il nostro segreto in palese, e questo s'intenda quando Io vorrò parlare con Voi, farò l'istesso.

Ingegnosa e bella la Cifra, però la difficoltà consiste in sapersi valere delle Parole a proposito con il segno del fazzoletto, acciò solo da noi siano intese. Torno a leggerla, acciò ben io la intenda per non errare […]

(Atto I, scena VII)

Laura caccia fora il fazzoletto

Federico: Laura fece segno con il fazzoletto conviene stare attento, Anderò raccogliendo quelle parole che nel suo discorso con alzare il fazzoletto dimostrerà essere a me dirette.

Ernesto: Proseguite Laura che ogn'un vi attende

Flerida: Dite

Laura: La Duchessa sa molto bene – come io procedo nelle mie attioni

Ernesto: Che principio?

Federico: Le parole dette per me dicono. La duchessa sà molto bene

Laura: E molto bene accorta mi sono io – Che di quà non sete partito – All'arrivo di Sua Altezza farà viva la nostra ragione

Federico: Chiaramente mi ha detto. Che di quà non sete partito.

Flerida: Dove terminerà questo Discorso? Laura e che importa questo? Proseguite quello che dovete dire.

Laura: Questo molto m'importa e la Cagione Signora è che voi – Lisardo – Parlaste con la vostra dama – se però tale mi stimate troppo arditamente.

Federico: E che voi parlaste con la vostra Dama mi dice

Laura: Onde – se Prova Gelosia – Laura [...]

Flerida: E così?

Federico: Adesso; onde prova Gelosia

Laura: Doletevi del vostro poco affetto e non – Venite – ad offendermi con termini così indiscreti; Poiché – questa notte – sarà per me senza requie, mentre mi sovverrà che giungeste – À parlarmi – in questa guisa.

Lisardo: Voi il mio affetto offendeste

Flerida: Seguite Laura e voi tacete

Federico Et hora venite questa notte à parlarmi.

Laura: Ma guardatevi bene et sentite quel che vi avverto – Di non nominarmi – mai più vostra in conto alcuno.

Favetta: Che modo di parlare a Cornetta è questo?

Ernesto: Taci insolente

Federico: Ma guardatevi bene di non nominarmi; mi ha detto.

3) *Zincarata*: *Zincara Norcino Pulcinella Raguetto*, Archivio Doria Pamphilj, Fondo manoscritti, raccolta *Otio Virtuoso*, 330, cc. 71-74.

Zinc. Ben trovata Signora, / il ciel ti dia fortuna / a te tutta s'aduna la bellezza / Del tuo sguardo alla frezza / Di che resister pote? / Nell'occhi un doppio sole in te risplende / Il tuo bello contende / Con quel di Citerea; / Anzi se fossi Dea la sopraresti. / Nel tuo bel volto innesti / il candido al vermiglio, / la rosa con il giglio in te vezzeggia / la tua faccia è la reggia, / ove risiede Amore; / fra le belle tu l fiore unico sei. / Chi remiri, tu bei; / Se la tua bocca ride, / Avvive insieme, e uccide le persone / Chi quest'acqua si pone / untandosene il viso, / Benché brutta un Narciso fa parerla. / Chi porta questa perla / fra le mammelle ascosa / s'ella è zitella, sposa presto viene. / Chi quest'anello tiene / in sto sinistro dito / Li portarà il marito sempre affetto. / Questa fettuccia in petto / Mentre che tu terra, / Ciò che chiedi otterrai sicuramente. / Chi vo, invisibilmente / Andar senz'esser vista / tenga quest'herba pista entro le goti.

Nor. Zincara, a cui so noti / di natura i secreti / e quasi anco i decreti del gran Giove / Dimmi se doman piove / Perch'ho d'annare a Roma / a portarvi na soma de civette / Dimmi quante porchette / Quest'anno mi verrao, / e se me compararo o' ne resto senza / Dimmi che fa, che pensa / Mogliema mi, n'quest'hera, / Se dorme, se lavora, o se cammina / Dimmi che fa ncantina / Mogliema quando vene, e la vocca s'insene col pannuto.

Zinc. Villan'unto bisunto; / Tu presumi burlarmi? / To prova s'i miei carmi hanno possanza.

Il Norcino fa atti da muto

Pulc. Oh che bella creanza / de fa muti le ienti: / fattocchiaraccia senti foco foco.

Zinc. Fuggi da questo loco / vanno con la bon'hora, / Se non brami tu ancora esser punito

Pulc. Vié, vié: con chisto dito / te boglio cava l'occhi; / Non songo tutti allocchi, come chisto.

Zinc. Il reo destino e tristo / Hora a' me ti conduce; / to prendi: della luce hor resta privo.

Diventa cieco

Pulc. Songo morto o' pur vivo! / m'insogno o pur vaneio! / Merito chesto, e peio. Ohime perdono / Curri patremo bono, Dhe curri, e reca aiuto / a no cieco, a no muto, a doi meschini / che fanno li Pucini / Se pucinela è cieco: / Mo si più no v'arreco la ioncata.

Zinc. Eh questo è un'insalata / All'ingustie, all'affanni, / et all'altri malanni ch'ha vereste.

Pulc. Nce so mo nella sete / pietà Zincara mia / Pietade ncortesia perdon, pietate.

Se inginocchiano
Pulcinella e Norcino

Rag. Per manfor mo che fate? / Che fate oratione / Per ottener perdone da ste dame? / Alle mie ardente brame / soddisfacete o' belle Zincare pietoselle, amurosette. / Ch'une grasse porchette / Arroste infascinate / e una grossa frittata te vo dare.

Zinc. Li voglio perdonare, / Voglio resti contento / Cessi ogni impedimento a corpi loro

Qui li segna e si risanano

Norc. Oh che parole d'oro!

Pulc. Prencepe de Reine!

Rag. Mo vade alle cascine, e mo mo torne. / Un pastice adorne / con zuccare e cannella, / e cente pappardelle te vo fare.

Zinc. Sappiate hor imparare / Di non burlare alcuno, / Perché spesso qualcuno vi castiga.

Norc. Ch'io pigli mai più briga, Mai mai nessun vedrà, / Cha conto non me da l'essere muto.

Pulc. All'hora haggio veduto, / Quanno men ce vedera, / Che pe altri sciocchezza era piglià lite.

Zinc. Bella vo far partita, / Ma pria voglio avvisarti, / Che non devi fidarti di veruna. / Perche spesso taluna, / Ch'ora t'è cara amica, / te se può far nemica, e all'hor ten penti! / Alli cicalamenti, / Non dare punto orecchie, / Ne à certe brutte vecchie, già m'intendi. / Il ciel ti difendi / Da tristi o figlia d'ora / la tua bellezza adoro: porto à Dio.

Scheda

Il primo documento è composto da tre frammenti che sono ricavati dalla raccolta di *Detti e risposte diverse, raccolte di ingiurie, detti di passione, metafore buffe* conservata all'Archivio Doria Pamphilj

(Ciancarelli, 2008). Si tratta di un campionario di spropositi, di amenità e sconcezze che risalgono agli anni del primato teatrale di Donna Olimpia Pamphilj (1644-1655), e che si può ritenere fossero destinati a essere utilizzati come pezzi chiusi da maschere e motteggiatori del Carnevale, da attori improvvisatori o da scrittori di bagatelle e commediole (migrazioni di interi brani della raccolta si registrano spesso nelle operine romane, com'è il caso, ad esempio, del sogno osceno del Cardellino del frammento *Per Pantalone a una donna*). Il secondo documento, ricavato da una rielaborazione romana di *El secreto a voces* di Calderón de la Barca (1650), riguarda lo stratagemma escogitato da due cortigiani innamorati (Laura e Federico) per poter parlare in pubblico senza essere intesi, e consiste in un dialogo cifrato modulato da cenni e segnali effettuati con un fazzoletto. Il terzo documento è una mascherata che condensa in pochi versi articolazioni e pezzi drammaturgici ricorrenti delle Zingaresche romane, così ripartiti: un prologo, che consiste nel radioso pronostico che la zingara espone a una dama, seguito dall'entrata in scena del Norcino che rovescia la situazione precedente in forme ridicole e ha l'effetto di scatenare l'ira e la feroce vendetta della zingara, i cui potenti incantesimi lo riducono in fin di vita (in questo caso è reso muto e cieco) e producono poi l'intervento di un notaro francese che raccoglie le sue ultime volontà. Infine il perdono generoso della zingara, accompagnato da nuovi prodigiosi incantesimi di risanamento e il lieto fine (v. *supra* nota 5 e Allegri, 1999).

Sono esempi che restituiscono (in maniera frammentaria e indiziaria) la mescolanza di dialetti, di lingue locali e straniere (compreso il francese e lo spagnolo riprodotti in forme caricaturali) che il teatro, in una città come Roma, crogiuolo e «comune ricetto di tutte le nazioni del mondo», accoglie e trasforma in espedienti e strumenti che servono a suscitare effetti comici (Mariti, 1978). Riguardano soprattutto manipolazioni e deformazioni (trasformazioni della lingua in parlato comico) che si materializzano per stratificazioni progressive: a partire dalle alterazioni operate del variato mosaico di sproloqui e spropositi che caratterizza i repertori delle maschere, dalle manomissioni prodotte dall'adozione delle «lingue furbe» (così come avviene nel caso del dialogo cifrato), fino alla surreale dissoluzione del linguaggio suggellata dai lazzi e dagli «atti da muto» del Norcino. A questo proposito val la pena segnalare un lazzo convenzionale (registrato non a caso nella raccolta Casamarciano come «il solito lazzo» di Pulcinella) che rappresenta una variazione sul tema e un correlativo degli «atti da muto» del Norcino altrettanto surreale e sublime, che qui di seguito descrivo: Isabella ha saputo che il Dottore è innamorato di lei, se ne meraviglia, ma intende trarne profitto,

ne parla a Pulcinella e allora Pulcinella «conforme quella va parlando, con il solito lazzo va mettendo le parole dentro la coppola e le porterà al Dottore con lazzi» (Cotticelli, 2001 e Capozza, 2006). Un remoto collegamento agli «atti da muto» del Norcino riguarda infine Gian Lorenzo Bernini e la sua speciale, accertata competenza nei linguaggi «della muta eloquenza e del facondo silenzio». Bernini ne dà conto anche in punto di morte, quando concerta con un religioso incaricato d'assisterlo di utilizzare quel «modo particolare» per farsi comprendere nel caso in cui gli fosse venuta a mancare la parola (Tamburini, 2006).

(Bibliografia e fonti di riferimento: Roberto Ciancarelli, *Sistemi teatrali nel Seicento*, cit., pp. 59-60; Maria Romana Allegri, *La drammaturgia delle Zingaresche*, cit., pp. 115-144; Luciano Mariti, *Commedia ridicolosa*, cit., pp. XCIX-CIII; *The Commedia dell'Arte in Naples*, cit., vol. II, p. 78; Nicoletta Capozza, *Tutti i lazzi della Commedia dell'Arte*, cit., p. 62; Elena Tamburini, *Ut theatrum ars: Gian Lorenzo Bernini autore e attore*, cit., p. 101).

VI. *Nuovi tipi da commedia*

Due frammenti dalle imprese comiche di Don Pasquale, vecchio balordo, e di Iacaccia, principe dei sassaioli, capo carismatico dei servi e dei garzoni romaneschi.

1) *Intermedio. Servitore e Don Pasquale*, Archivio Doria Pamphilj, Fondo manoscritti, raccolta *Otio Virtuoso*, 330, cc. 162r-164v.

Don Pasquale inciampa e cade ramazzoni

Serv. Ma che cosa è questa Illustrissimo che dopo poche si è armato cavaliere, guarda sempre in aria di modo, che spesso inciampa, e già ha dato otto ramazzoni in terra.

D. Pasq. Si vede che non sei cavaliere. Io guardo in su perché il cavaliere sdegnando le cose basse, deve sempre haber l'occhio a' cose più alte e sublimi, e che cosa più sublime delli tetti, delli campanili, e delle torri?

Serv. Questo o è il più bell'humore del mondo perché doppo che si è armato cavaliero, ha preso per suo quarto l'appartamento più alto del palazzo?

D. Pasq. Perchè mi disse il gran martio che dall'hora in poi l'attioni mie dovevano essere alte, e sublimi, onde soddisfare alle parti di cavaliere devo habitazione in loco eminente, dove fo la maggior parte le mie attioni.

Serv. Ma che deve fare sempre con questa briglia in mano?

D. Pasq. Si conosce che sei scemonito e no sentisti, che un buon cavaliere deve porre il freno a' se stesso, e dopo po alla sua famiglia, quando quella è provitata dalla passione a cose mai fatte. Io ti fo portare la briglia sempre per haverla in pronto nelli bisogni, per poterla mettere subito.

Ser. Oh questa è bella [...] bisogna dunque che io stia in cervello, che questo è huomo da farlo

D. Pasq. E poiché, dissemi ancora, che i cavalieri devono sempre cercare d'imitare l'heroi più riguardevoli, quindi è che se Alesandro il grande cavalcò il Bucefalo, Bellerofonte il Pegaso, Astolfo l'Hippogrifo, e Marte in cielo cavalca la Capra Amaltea.

Serv. Questo non l'ho mai inteso

D. Pasq. Perché non sei astrologo come sono io l'ariete celeste è segno di Marte perché Marte in cielo cavalcò l'Ariete. Io mo come bon cavaliere voglio pareggiarmi a Marte, et a quest'affatto via da Chiechio, a capare una la più che habbie che io la farò tutta tempestare di gioie, che è guisa di stella rendendola [...] della celeste, come io voglio essere in terra l'antigonista di Marte.

Serv. Sta in cervello, che non diventi Martino

D. Pasq. Ma famme un servitio, incaprate, ciò fatte tu capra per adesso che io vorria qui in questa piazza esercitarmi a correre la giostra.

Serv. E come volete che io mi faccia capra se son homo?

D. Pasq. Si; io ne conosco tanti huomini che sono somari, sono bufali, sono becchi come sento comunemente chiamerli, così te poi hora farti becco, o capra per poco tempo per amore mio. Senti mettiti a percorone poi io ti metto la briglia, me ti metto a cavallo, e corremo l'inquintana.

Serv. E come vole, che io possa correre se sto pecorone?

D. Pasq. Mettemiti a cavaceci.

Serv. Che signore sto fiacco, non vi porto, non ho fatto colatione

D. Pasq. T'intendo: si dà prima la biada al cavallo e poi s'insella: hai ragione li miei spassi per l'havvenire voglio che siano solo l'esercitj cavallereschi. Ho dato già il bando alla caccia delle nottole, al gioco della pietra in seno, et al gioco del scarapinci: hor invece di questi voglio giostrare, currere, lottare, lanciare il palo, et altri giochi, ch'o facevano i Paladini, e l'altri cavalieri erranti. Horsù faremo una partita a' lotta che per la corsa questo non è loco capace.

Si fa la lotta e va in terra Don Pasquale

D. Pasq. Eh vedi se son più gagliardo di te che me ti ho tirato di potenza

Serv. Vostra Signoria Illustrissima ha vinto. Se vincesse chi andasse sotto, felici sopra li più deboli

2) Da *L'Onore riacquistato*, opera scenica di anonimo, Archivum Romanum Societatis Iesu, Opp. N.N. 400, vol. III, cc. 16v-18v (Atto I, scena VII).

Iacaccia co' la fionda, facendo di sassi.

Iac. Servo de Dio, che l'avemo da vede oggi baron becco, sì mettete à fuggì, ti arrivarò be io ti voglio roppe quelle cornacce se sapesse de perdece il collo.

Cataluccia suoi lazzi.

Cat. A eccolo quel furbaccio.

Iac. O Cataluccia sta su la loggia. Non ze po' dì mai quanto me va al fasciolo

questa. A Dio Cataluccia bella delle belle.

Cat. A Dio Iacaccia sassaiolo de sassaioli, che cos'ai che te veggo n collera.

Iac. Che cos'ho? corpo de bacco me remonta ogni volta, che ce penzo, c'era un cicoriaro lì alla Rotonna, avea certa cicoria bianca avea. Me ne viè capriccio, quanto voi de sta cicoria, ne voglio un baioco.

Cat. Era assai?

Iac. Stamm'a sentì. Era una bona quella de cicoria era. Eccoti quatro quadrini, ossu pigliatela dice 'l cicoriaro. 'N quello che voglio cavà l fazzoletto pe' mettecela drento eccote un diavolo d'uno spennitore che credo, che 'l diavolo ce lo mannasse per famme rompe l'osso del collo.

Cat. Di chi era spennitore?

Iac. Senti se tu voi. Dice; quella cicoria serve à me. Io me glie volto, e dico: l'ho crompata io l'ho crompata vann à cercà dell'altra se tu ne vo'.

Cat. e lui che disse?

Iac. Senti, dice, la voglio per monsignore

Cat. Per chi monzignore la voleva?

Iac. Così giusto giusto glie diss'io. Per chi mozignore, dice, che ne voi sape ttu? Basta, ch'è più de te. S'è più de me dich'io, questa cicoria l'ho crompata, e non è più del cicoriaro, e non zo obbrigato à dalla a nisciuno, me'ntenni. Me la darai al tu marcio dispetto, no, che non te la darò. Me la vò piglià de mano, io senza mettece sale, ne aglio, servo de Dio, te gli aspetto uno sganassone, quello me ne tira un altro e non me coglie, va caccia mano al cortello pe stregnemese, io m'allargo e comincio a giucà de sassate, e quello a gamme che se non ze metteva a fuggì, lo stenneva là lo stenneva.

Cat. Ma bisognava portalli respetto per amore di quel monsignore.

Iac. Ma che so io, chi se fusse ce n'è le cataste ce n'è. Ma già t'ho detto 'l timore lassam'anna sto discorzo, che questa cicoria mia non facesse venì la cicoria a qualcun'altra. Ce ne voi dell'altro e me pareva d'avello visto.

Cat. Che non c'è nisciuno, che cos'ai?

Iac. Nzomma quanno me vié la senapa al naso nun ce veggo lume, che tira.

Cat. A poveraccia me va via va, che saglie su 'l conte mio Padrone averrà sentito 'l rumore, bisogna che trovi qualche scusa.

Scheda

Il primo documento è un frammento ricavato dell'esteso repertorio di opere romane a stampa e manoscritte che vedono protagonista Don Pasquale. La comparsa di questa maschera risale probabilmente al 1632, così come attesta nel suo *Journal de voyage* Jean Jacques Bouchard, che in quell'anno al collegio Capranica assiste a una recita e resta colpito dal personaggio di un ragazzetto balordo, *un certain Pasquale*, straordinario impasto comico di malizia, ingenuità e stralunata follia, capace perfino di scaraventare dalla finestra l'intero mobilio della casa di un dottore dal quale la famiglia l'aveva inviato a studiare

(Bragaglia, 1958 e Kanceff, 1976). Don Pasquale è menzionato ancora da Teodoro Ameyden, che nel suo *Diario della città e Corte di Roma* (Biblioteca Casanatense, codici 1831, 1832, 1833, anno 1640-1649) dà conto di una commedia allestita nel 1649, forse il *Principe balordo*, la famosa «invettiva scenica» commissionata da Donna Olimpia Pamphilj che alludeva alle vicende del matrimonio del figlio Camillo, da lei osteggiato. È probabile che a quell'allestimento avesse partecipato, nel ruolo di Don Pasquale, Don Pasquale Roncioni, mastro di casa della famiglia Pamphilj, autore di una commedia intitolata proprio *Don Pasquale in villa*, pubblicata nel 1674 (Franchi, 1988). Questa esile traccia induce a considerare Don Pasquale Roncioni come possibile autore anche della commedia del 1649, che peraltro riadattava un soggetto già rappresentato, così come documentano gli Avvisi del 6 febbraio 1649 (Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Ott. 3353, f. 41r-v), che a questo proposito indicano che il soggetto è di «commedia recitata altre volte». Ulteriori notizie fornite dagli Avvisi confermano queste indicazioni e documentano per il 1642 l'allestimento al Teatro Grande, alla corte di Antonio Barberini, di una commedia «che ha per auttore un certo Roncioni che introduce un Pasquale mezzo sciocco, che dà materia di ridere assai» (Tamburini, 2012).

Un campionario di smisurate stranezze, di gaiezze surreali (talvolta talmente astratte e paradossali da sembrare impossibili da realizzare sulla scena) caratterizza la maschera del Don Pasquale e scandisce le spassose ridicole parabole di un personaggio destinato a tramutarsi, nelle drammaturgie del tempo, dalla caricatura del giovin signore sciocco pigro e trasandato a quella di un vecchio aristocratico goffo, discomposto e incapace (Ciancarelli, 2012).

Il successivo frammento tratto da *L'Onore riacquistato* documenta invece tratti significativi e ricorrenti dei giovani servi e dei garzoni romaneschi, tipi inconfondibili di villani bulli e smargiassi e di spavaldi attaccabrighe. Le commediole del tempo pullulano di storie di risse di Finocchio, Meuccio, Sardellino, Monello e Castagnola, una variopinta compagnia di cui proprio Iacaccia, principe dei sassaioli, è il capo riconosciuto; risse che di regola scoppiano per un nonnulla (in questa fattispecie la materia del contendere è qualche foglia di cicoria), sempre inesorabili e necessarie: «se salta la senapa al naso», sentenzia d'altra parte Iacaccia, non è possibile rinunciare a menare le mani. Altrettanto frequenti ricorrono le azioni di burla che gli impenitenti garzoni romaneschi realizzano con fantasiose trovate, talvolta con inganni verbali articolati in precisi gerghi furbeschi (Mariti, 1978), più spesso con spicce e sadiche modalità, con il supporto per esempio di micidiali arsenali di miccette, di

corde e fettucce che servono a legare, a bruciacchiare e a torturare le vittime malcapitate. Di questa canaglia comica Bragaglia ha inteso ricostruire il lignaggio, che, a suo giudizio, a partire dai precursori degli inizi del Seicento, annovera esempi famosi come il *Meo Patacca* di Berneri e inaspettate filiazioni come quelle che riguardano il Coviello Patacca di Salvator Rosa (Bragaglia, 1958). Assimilazioni, migrazioni, «grottesche mutazioni», originali elaborazioni che riguardano norcini, ebrei, zingare e pulcinella romaneschi caratterizzano più in generale il catalogo di parti comiche del teatro romano del Seicento, così com'è ormai ampiamente documentato (Mariti, 1978 e Ciancarelli, 2008).

(Bibliografia e fonti di riferimento: Anton Giulio Bragaglia, *Storia del teatro popolare romano*, Roma, Carlo Colombo, 1958, p. 121 e p. 221; Jean-Jacques Bouchard, *Journal I. Les confessions. Voyage de Paris à Rome. Le carneval à Rome*, a cura di Emanuele Kanceff, Torino, Giappichelli, 1976; Saverio Franchi, *Drammaturgia romana*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1988, p. 486; Elena Tamburini, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte*, Firenze, Le Lettere, 2012, in corso di stampa; Roberto Ciancarelli, *A dispetto dei Santi*, cit., nota 2; Luciano Mariti, *Commedia ridicolosa*, cit., p. CXV, nota 35).

Fine prima parte.