

Il carattere di Arlecchino, oppure l'immedesimazione degli attori con il personaggio

RITA RIZMAYER DOBOSI

LA FIGURA PIÙ FAMOSA DELLA COMEDIA DELL'ARTE È ARLECCHINO, RE DEI BUFFONI. UN PERSONAGGIO DI INNUMEREVOLI ASPETTI: A VOLTE È PAZZO, MA NON COSÌ COME LO CREDONO GLI ALTRI; A VOLTE È MATTO, IN QUANTO TRASPORTATO DALL'IRA SI METTE A BATTERE I PIEDI, A SMANIARE ED A SBUFFARE; ALTRE VOLTE È UN VERO PAGLIACCIO CHE CON LE SUE FINTE GOFFAGGINI (CHE IN VERITÀ SONO MOVIMENTI DI UN ACROBATA AGILISSIMO) RIESCE A FAR RIDERE TUTTI; MA PRIMA DI **TUTTO È UN BUFFONE**, O MEGLIO DIRE, È *IL BUFFONE* PERFETTO PER ANTONOMASIA.

Nonostante io non abbia intenzione di parlare delle sue origini, menzionerei le caratteristiche dei diversi personaggi delle diverse epoche che nella sua persona si intrecciano: a volte ci si presenta come *Maccus* della fabula Atellana dell'antichità, uno sciocco ingannato, beffato e anche picchiato che qualche volta capita in situazioni di buffi travestimenti; certe volte riconosciamo in lui le qualità di *Bucco*, il ghiottone abile e furfantesco. Come il *mimus calvus*, è lui il vero capo della compagnia (e del resto generalmente appare con testa rasata). Come i *mendicanti* medievali è bravo nel cantare. Ha lo stesso ruolo o importanza (se non maggiore!) nella società, o meglio dire nella cerchia dei nobili (dei duchi e dei re) che avevano i *buffoni di corte*. Di tanto in tanto si fa vedere sul palco nel ruolo di un *ciarlatano* o di un ruffiano. Dal *carnevale* portava con sé prima di tutto il carattere demoniaco che si riflette nella maschera, nelle vesti e nell'agilità e, essendo lui il discendente del secondo *Zanni*, gli assomiglia in tanto, ma non in tutto.

Vedendo la vita, il comportamento e le lettere dei singoli attori e vedendo la vita della maschera Arlecchino negli scenari, ogni tanto mi balzavano agli occhi delle somiglianze. Per dirne solo una, l'attore Tristano Martinelli (1556–1630) qualche volta si comportava in modo furbo e sfacciato parlando per esempio con il re di Francia,

come lo era Arlecchino nei diversi scenari. Ce ne sono tante di queste somiglianze. Ma come è possibile questo? Come mai questa confusione di ruoli? Forse perché fare il buffone comportava un vantaggio: l'attore poteva mettersi la maschera (in senso traslato) quando voleva e questa gli serviva per continuare la recita fuori scena e così poteva dire e fare quello che pensava – senza correre troppi rischi. Insomma, fare il buffone non era un'umiliazione, ma una difesa o un trucco che gli permetteva di trattare da pari a pari con i principi e i re.

Vedendo tutto questo, ho ritenuto interessante confrontare le caratteristiche di Arlecchino maschera con quelle degli Arlecchini attori.

1. IL COMPITO DI FAR RIDERE

Il principale compito di Arlecchino è analogo a quello di Maccus, di Bucco, dei mimi, dei buffoni medievali e degli Zanni: il far ridere. Vediamo cosa ne dice Raparini.

(Prima di andare avanti mi riferirei al Raparini, che in una poesia elenca i nomi equivalenti ad Arlecchino, come per esempio Truffaldino, Fritellino, Trivellino, ecc. Da ora in poi parlando di Arlecchino, mi servirò anche di frasi che magari si riferiscono al Fritellino, o al Truffaldino, ecc.)

Scena quinta, *Truffaldino*
 Sporge fuor solo un detino,
 E l' Udienza si rallegra,
 Ch'era pria mucida ed egra.
 Torna l'anima nei cuori,
 Si fan vivi gli Uditori,
 Dove ognun giaceva esangue.
 A ciascun circola il sangue,
 Ch'era omai coagulato.
 Si rinfranca a tutti il fiato,
 Come suol svenuta Ninfa
 A vibrar di fresca linfa,
 Ch'ove si sentia mancare,
 Poi le par risuscitare.

Io te sol, non gli altri miro,
 Io te sol fra tutti ammiro,
 Te sol amo, Te idolatro,
 Rara perla del Teatro¹

Non dimentichiamo che il successo della rappresentazione dipendeva in gran parte dalla personalità dell'attore. Scene o parti che nell'interpretazione degli altri attori riscuotevano mediocre consenso, tenevano invece viva l'attenzione se recitate da *Tommaso Antonio Visentini* (1682–1739) e portavano al successo. Molti scenari, in



seguito al successo riportato da lui, mutarono titolo: *La Signora invisibile* divenne *Arlecchino perseguitato dalla dama invisibile*, ecc. La personalità di **Domenico Biancolelli** (1636/37–1688), col suo stupendo gioco scenico, era talmente decisiva che prevaleva sull'interesse dell'intreccio della commedia, e la sua figura invadeva la scena, a danno dell'equilibrato sviluppo dell'azione.

Vediamo ora il compito, l'importanza e il successo degli attori nella vita fuori dal teatro! Il re e le regine quasi gareggiavano per diventare padrino o madrina di un figlio di un attore (per esempio Maria de' Medici per il bambino di Tristano Martinelli, li volevano presenti sempre attorno a sé, e prima di tutto ai loro pasti (erano quasi come i buffoni di corte). Anzi, c'è un aneddoto secondo il quale la simpatia del Re Sole per i comici dell'arte italiani, e soprattutto per Arlecchino, era tale che già da bambino non poteva fare a meno della loro presenza: quando, nella culla, come tutti i bambini, faceva bizzesse e non finiva, si riusciva a calmarlo facendo intervenire, nel suo abbigliamento scenico, l'attore **Tiberio Fiorilli**, fra le cui braccia il fanciullino volava soddisfatto, non senza mostrar codesta soddisfazione col rendere il seno e le gambe del povero Scaramuccia oggetti d'una non piacevole ma pur regale inondazione.

Per un attore capace di calmare perfino il bambino disperato e piangente, non poteva essere un compito difficile far ridere lo spettatore più triste. E, infatti, non lo era affatto!

2. IL SERVO FURBO E IL PADRONE

Il rapporto Arlecchino – padrone è uno degli elementi più importanti e determinanti nelle commedie dell'Arte. Come ho potuto constatare in base ai testi consultati, tuttavia, ormai non si tratta tanto di un contrasto o di un'opposizione, quanto di una mutualità o, qualche volta di un rapporto in cui il servo è il più furbo, il più abile e per questo diventa lui il «padrone», cioè quello che comanda, che dice dove andare, cosa fare. (Vedremo che la classificazione dei teorici dell'arte, in base alla quale il secondo zanni, cioè Arlecchino, dovrebbe essere lo sciocco, non trova sempre risonanza nelle commedie.) Dunque, ci troviamo di fronte ad una confusione di ruoli, in quanto il servo non è più servo, e il padrone non è più padrone nel senso originale della parola. Ecco per esempio la commedia di Pier Maria Cecchini, intitolata *La Flaminia schiava*, in cui il giovane amante viene «aiutato dal fedele e astuto servo Fritellino»² che con i suoi inganni riesce a mettere tutto a posto e per questo alla fine dell'opera «tutti insieme ringraziano l'astuto Fritellino che ha portato ogni cosa a buon fine»³. Basta menzionare *L'inavertito* di Nicolò Barbieri (detto Beltrame) in cui il servo astuto e fedele che «promette al giovane padrone di aiutarlo»⁴ è Scappino, che durante la commedia avrà bisogno di non poca pazienza perché il suo padrone è talmente a corto di ragione che lui stesso manderà a monte le invenzioni più astute del servo.

A causa dell'ingenuità dei padroni che, come abbiamo visto, spesso non fanno altro che ostacolare, talvolta i servi devono mettere mano all'affare e fare tutto da loro. Così dice Scappino al suo signore: «Ritiratevi, e lasciate parlar à me.»⁵ O vediamo il dialogo tra Volpone e Fulgenzio in *La Lucilla costante* di Silvio Fiorillo: «F: ... Però dicami, di grazia, in che modo potrai giovarmi? / V: Con l'acutezza del mio ingegno ... Ve'l dirò doppo ... andate ad aspettarmi in piazza. E achetatevi la mente, non vi disperate, perché io vi prometto senza dubbio alcuno sicurissimo aiuto.»⁶

Il servo può assumere una posizione tale che, oltre a dar aiuto, potrà arrivare perfino a rimproverare il proprio padrone, come lo fa Fritellino nella commedia soprammenzionata. (Una posizione ben simile a quello dei buffoni medievali che avevano il privilegio di poter dire la verità al signore.): «*Fritellino*: ... vi sò dire, che le cose vostre non stanno troppo bene ... /

Oratio: Talché? *Fr.*: Talché quando si va allo studio bisognerebbe attendere al Dottore, e non al Ruffiano, à i libri, e non alle donne, à procurarsi una Cattedra in terra, e non una Galera in acqua; Signore il caso è brutto.»⁷

Come in questi scenari, anche negli altri da me presi in considerazione, «astuto», «furbo» e «fedele» sono generalmente gli attributi assegnati ai servi. Tuttavia disponiamo seppur in misura minore anche di esempi diversi, cioè del servo sciocco, equivalente al secondo zanni: in un'altra commedia di Cecchini, intitolata *L'amico tradito*, ci sono due servi, l'uno (Bagattino) rappresenta il servo sciocco, l'altro (Fritellino) quello astuto. Anche Bagattino, che pensa solo alla pancia, riesce, in caso di necessità, ad usare il suo ingegno naturale: per esempio quando porta una lettera dall'amante (suo padrone) alla signorina Flaminia arrabbiata, che inizialmente non ne vuole sapere nulla, riesce ad ottenere che la signorina legga fino alla fine la detta

lettera: «*Flaminia*: Sue lettere ? o questo no! / *Bagattino*: Lézila e po' stràzzela. / *Fl.*: Legger caratteri impressi da quella mano che mi voleva uccidere? chi mi consigliarebbe? / *B.*: Ah signora, che intenziù del signor Cinzi no ha mai peccat, se bé la colera l'ha fat pari peccador. Lézine dò rughe sole.»⁸

Comunque sono vere le parole della poesia del Raparini:

«Che non sei pazzo così,
Qual ti crede ognun ch'è li.»⁹

Anzi, secondo Raparini, Arlecchino è così «intelligente» che riesce a tener testa perfino al Dottore:

Nella stanza ov' è l'Inferma,
Il valore tuo si conferma,
E la tua fonda dottrina
Sta in discorrere su l'urina.
Là tu sai da più diagnostici
Cacciar fuor veri pronostici,
E di Febo il sen ripieno
Citi *Ippocrate* e *Galeno*.
Dice ognun, ch'ai nello stomaco
Il saper del vacchio *Andromaco*.
Ogni po' da te s'accenna
Qualche passo d'*Avicenna*.
Ma lasciam fuori gli antichi.
Tu ne sai più del *Malpichi*,
Più del *Fabbri*, e *Muratori*,
Più del *Grandis*, più del *Flori*,
Più del *Manzi*, più del *Mini*,
Più del *Borsie* del *Zanforti*¹⁰

È vero, queste righe sono un po' caricaturistiche, ma più avanti avremo modo di constatare come gli attori avevano una cultura notevole.

Sofferamoci ancora sull'opera intitolata *Lamico tradito*. Questa commedia mette in evidenza un altro lato di questi servi: soprattutto nel caso dei servi sciocchi, i soldi hanno un'importanza abbastanza grande e per questo si affaticano a trarre vantaggio da tutto. Quando i padroni lasciano la casa, Bagattino vende i mobili rimasti, per trarne frutto. E vediamo il ragionamento che si fa sul denaro: «Gran cosa che l'è 'l danaro a sto mondo. L'è la mazzor lettera de raccomandazion perché con sta sorte de supplica se ottien tutto. Coi bezzi se fa comparir tutto bello, tutto ben. Col danaro i asini diventa filosofi, se cala gli anni alle donne, se drizza le gobbe, le brutte i diventa belle, le pазze i diventa savie, in una parola se covre tutte le magagne, tutti i defetti.»¹¹

Tuttavia, anche se i ruoli tra il servo e il padrone talvolta cambiano, la dipendenza economica (sia sul palco che nella vita quotidiana degli attori) generalmente rimane.

Ma il rapporto servo – padrone non era sempre così «tranquillo», giacché anche per loro potevano capitare dei momenti negativi, per non parlare di litigi e bastonate (che nel caso degli zanni erano così frequenti):

Chi potria dir le infinite
 Beghe, cabake et uncini
 Perché quei non s'avvicini
 Ch'egli trova, ch'Egli inventa,
 E par ch'ei non se la senta;

Pure alfin, visto il Padrone
 Gruda? *Al sangue, al cospettone,*
 Batte i piè, sfida alla zuffa,
 Sfonda il palco, smania, sbuffa,
 Poscia vuol che si divida
 Il terren, perché l'uccida.¹²

Infine osserviamo la vita degli attori anche durante i giorni feriali. Anche in questo caso si assisterà ad una confusione o ad un cambiamento di ruoli? Può succedere tra re e attore quello che succede sul palco tra Pantalone e Arlecchino? Per rispondere cito un aneddoto su Tristano Martinelli, il famoso Arlecchino:

Arlecchino venne a Parigi con la sua compagnia e quando andò a salutare il re seppe approfittarne tanto bene, perché era molto pronto, che, essendosi il re alzato dal suo seggio, Arlecchino se ne impadronì, e come se il re fosse stato Arlecchino, gli disse: «Beh, Arlecchino, siete venuto fin qui con la vostra compagnia per divertirmi; ne sono contento e vi prometto di proteggervi, di darvi tanti soldi di pensione ecc. Ecc». Il re non osò contraddirlo, ma gli disse: «Olà, avete fatto la mia parte (mon personnage) abbastanza a lungo, adesso lasciatela fare a me.»¹³

Di questo cambiamento di ruoli, che possiamo ormai definire di posizioni, disponiamo anche di testimonianze scritte attraverso le lettere. Per esempio in una divertentissima lettera scritta da Parigi nel 1613 Tristano Martinelli finge di essere a Mantova e di essere lui il duca di Mantova (al quale invece la lettera è indirizzata) e di scrivere a Parigi, al re, «Serenissimo Monsieur, mon Compere et Cosin». E gli fornisce notizie di Mantova e ne chiede altrettanto di Parigi, in particolare informandosi se è «il vero che la regina abia fato tante acoglienze a Arlecchino»¹⁴. Comunque possiamo constatare che l'attore, richiesto da re e da principi, amato dal pubblico, trasferiva nella vita tutti i suoi atteggiamenti da istrione. Così, come parla una serie di aneddoti sulla libertà dei suoi rapporti con i potenti, qualche volta poteva perfino richiedere ai duchi (anche il granduca di Toscana) di eseguire quanto lui comandava.

I veri attori, oltre ad essere furbi, erano veramente intelligenti. La descrizione del Raparini sull'intelligenza di Arlecchino poteva essere anche vera: gli attori sapevano citare i classici, dato che tanti di loro avevano ricevuto una buona educazione, un addestramento tecnico, mimico, acrobatico e culturalmente preparato. *Pier*

Francesco Biancolelli (1680–1734), venne educato dai gesuiti di Parigi; **Evaristo Gherardi** (1663–1700) studiò filosofia al College de la Marche e secondo un documento era «professeur des langues etrangeres»¹⁵; **Carlo Bertinazzi** (1710–1783), la cui madre provvide con ogni cura all'educazione del giovane figlio, era eccellente nel ballo e sapeva suonare vari strumenti.

Anche lo stato economico degli attori dipendeva in gran parte dal padrone: una posizione accanto al re era quanto mai fastidiosa e difficile. A tal fine gli attori usavano il loro ingegno come abbiamo visto nell'aneddoto di Martinelli, che sedendo nel seggio del re si fa promettere tanti soldi, e come possiamo vedere nel seguente aneddoto su Domenico Biancolelli, l'Arlecchino preferito del re Luigi XIV: «One evening at a royal supper, he regarded anxiously a certain dish of partridges. Louis XIV, observing his glance, said to a lackey: 'Let this dish be given to Domenico.' 'And the partridges also?' enquired Domenico. 'And the partridges also,' replied the King, appreciating the comedian's ready wit. The dish was of gold.»¹⁶

Pensiamo a Martinelli che ha scritto le *Compositions de rhétorique* proprio per sollecitare il re Enrico IV di Borbone a regalargli una medaglia d'oro con relativa collana.

Comunque la posizione sociale di questi attori, come possiamo notare, era simile (se non migliore!) a quella dei buffoni di corte medievali. Li vediamo assumere il medesimo atteggiamento accanto ai potenti (re, regine, duchi, principi): scherzano con loro, dicono delle impertinenze, fanno e dicono cose che altri mai oserebbero, e nonostante tutto sono amati, richiesti, coccolati. Di ciò gli autori stessi hanno coscienza e (per essere consapevoli della loro posizione o per esprimere la loro fedeltà?) sono grati qualche volta fino alla morte. Possiamo citare il caso di Domenico Biancolelli che morì per una polmonite sopravvenutagli dopo aver abbondantemente sudato nell'eseguire la parodia di una danza, prolungata per il compiacimento del re.

3. I PIACERI DELLA VITA

La caratteristica dello zanni che pensa solo alla pancia, prende vita anche nella persona di Arlecchino sciocco che parla così di se stesso: «Mi son omo che sa far de tutto; magnar, beber, dormir, far all'amore colle serve, e no g'ho altro difetto che no me piase a lavorar.»¹⁷ L'Arlecchino imbecille, come il Bagattino nella commedia intitolata *L'amico tradito*, è ghiottone come Bucco delle favole atellane:

Franceschina: Ah an, ha fatto bene, mangiamolo noi.
Bagattino: Andemoi a mangià.
Fr.: Bisogna prima cucinare e poi mangiare.
B.: Ul se cusina a chi ha temp d'aspettà.
Fr.: Vuoi tu dunque mangiar questa carne cruda?
B.: La mangiaravi anc viva.
Fr.: O lupo, entriamo, e lascia far a me.¹⁸

E anche nel poema del Raparini, Arlecchino, fallito in amore, si consola all'osteria.

E con questo siamo arrivati ad un altro fra i passatempi amati dal nostro personaggio, «far all'amore colle serve». È un ambito che, tuttavia, non gli porta sempre successo, se solo pensiamo al dialogo seguente portato nei generici:

- Arlecchino:* Addio, la mia luna piena in quinta decima.
Colombina: Addio, sbozzo imperfetto, muso da baboino.
Arl.: Questo l'è un torto che se fa alla bon anema de mia madre, che la me chiamava el Narziso della bellezza.
Col.: Se tutti gli uomini fossero simili ad Arlecchino son sicura che le donne conserverebbero il pregio della verginità.
Arl.: Oh via, vegnemo ai nostri conti. Quando te ghe intenzion de sposarme.
Col.: Mai.
Arl.: Come? tante promesse, tanti zuramenti e po te ma impianti como un cavolo?
Col.: I giuramenti in verbo non tengono.
Arl.: Li porto scritti nel mio cor.
Col.: Prendi una penna e cancellali, ch'io non voglio maritarmi con una figura di Biribisso.
Arl.: Oh donne, donne, asino chi v'adora, sciocco chi vi crede, quando non regna in costanza e fede.¹⁹

Che corteggiatore mai sarà quel buffone per il quale, come abbiamo già visto, il cibo ha un posto più importante dell'amore? Forse con similitudini goffe, magari estrapolate dall'ambito culinario? Secondo il Raparini sicuramente:

Idoletto mio bellissimo,
 O mio zucchero dolcissimo,
 Il mio cor già per voi cùcciolo,
 Vi saluta adesso in sdrucchiolo.
 Del Ciel tutti gli Elementi
 Smammeranti in complimenti,
 Ed il centro della Luna
 Stimerà sua gran fortuna
 Che si come, verbogratia,
 Cioè a dire, attenti in grazia.
 Voglio dire, sto per dire:
 Non mi fate ohimè morire
 Col tenor d'avversa stella,
 Frà le brutte, la più bella,
 Voi nel fronte avete un raggio,
 Siete voi di quel formaggio,
 Di cui gustano gli amori,
 Che ne dicono lor Signori?²⁰

Ma qualche volta (forse quando usa parole ben più dolci) il suo corteggiamento giunge a buon fine: nel secondo scenario del *Teatro delle favole rapresentative* di Flaminio Scala, Arlecchino viene perseguitato proprio per aver tolto l'amante al Capitano.

Anzi, in qualche commedia (per esempio nella *Isabella Astrologa* della raccolta dello Scala, o nella *Lucilla costante* del Fiorillo) riesce nell'amore al punto che sarà lui a trovare donne agli altri, ma ... come ruffiano di mestiere ! E non se ne vergogna affatto, anzi ne è fiero e loda: «E certo, se non fosse così pericolosa l'arte ruffianatoria, sarebbe la meglio del mondo, perché il scaltro ed eccellente ruffiano, come sono io, è sempre chiamato, invitato, amato, e stimato da cortesi innamorati e da bellissime donne.»²¹ Non dimentichiamo che anche questo è un mestiere che chiede abilità e furberia, qualità tipiche di Arlecchino.

4. MEZZI PER FAR RIDERE: TRAVESTIMENTO E ACROBAZIE

Se non ci basta la maschera e l'abbigliamento multicolore di Arlecchino per rallegrarci dimenticando i problemi della vita, ecco la nostra cara versatile figura travestitosi da donna o da dottore. Nella *Flaminia schiava* lo vediamo travestito da cassiere; nel *Finto marito* dello Scala, dopo aver preparato una serie di inganni e travestimenti, appare travestito da donna; in *Trufaldino medico volante* si traveste da donna; e infine in *Pantalone mercante fallito* di Simon Tomadoni «Arlecchino travestito da 'cercantino' offre pane a Pantalone affamato che vorrebbe altro cibo.»²²

L'Arlecchino Carlo Bertinazzi era eccellente nel rappresentare più persone nella stessa commedia. Bartoli ne parla così:

All he did was to change wigs, according to the character he performed, he wore a black wig or a gray (round) wig, or a third one, after the French fashion, with a pouch attached to it; with this small, yet important change, and by disguising his voice and varying his carriage, many of the spectators never could understand that it was he alone who performed the three characters.²³

E se non fossimo ancora soddisfatti, ma tristi e impensierati, Arlecchino tenta di rallegrarci : si mette a saltabellare come un gatto, con incredibile agilità, finge di cader per terra o fa capriole tenendo in mano una bottiglia pieno di vino, riuscendo a non versarne neanche una goccia (Tommaso Visentini).

Quando a un tratto eccoti rotte
 Dei calzon le fibbie, e spande
 La camicia quanto è grande;
 Questa dietro se gli snoda,
 Perché è sei braccia di coda.
 Scappa allora, e gire intorno.
 La camicia seco attorno
 Va pur anco, e in quell'intrico

Con le gambe del Nemico
S' involuppa e casca in terra,
Che a ciascun tutto si serra
Dalle risa il petto tanto
Che ne cade morto e spanto.²⁴

Alle acrobazie naturalmente si associava il ballo, il divertimento con strumenti musicali, che erano frutto delle loro serie esercitazioni:

Ecco Ei danza, oh come lesto!
S' Egli salta, oh come presto
Il piedin sul palco sciscia!
A la vita come biscia,
Si divincola, si stende
E dal suon sempre dipende,
Che l'orecchio delicato
Al violin pare incolato,
E che poi con una corda
Mova il piè, tanto s'accorda
Piede, orecchio, e violino,
Che non sgarra d'un tantino.

Camerata, e ballerino
Ecco balla il cappellino.
Or lo sorge, or lo ritira,
Or lo circola, e rigira,
Che l'aiuta alle cadenze
A far belle riverenze.
Se lo mette, se lo cava,
Se 'l rimette, se 'l ricava,
Poi col piè lo lancia in sù,
Ed in quel ch' Ei torna giù,
Ei col tempo della balla
L'à sul capo, e mai non falla.
Balla ancora il pistolese,
Cui ballando il braccio appese,
E a girar e si disposto,
Che rassembra un Menarosto,
E non pirla così snello
Della seta il molinello.
Mò, mò, vedi ch'Ei si slunga,
Quasi stringa lunga lunga,
Poi si scurta, e s'incavicchia,
Quasi rana Ei si rannicchia,

Ora incurva una gambina,
Come fà quando s'inchina,
E con grazia il corpo atteggia,
Da una parte sol sfiancheggia,
E à la mano alla correggia.
Poi pentito di quell'atto
Zumpa come un picciol gatto
Con quei moti si galanti,
Quando vede a se davanti
Ciondolar sciolta cordella.

Or fà l'asino, or fà il gallo
Or imita il Papagallo.²⁵

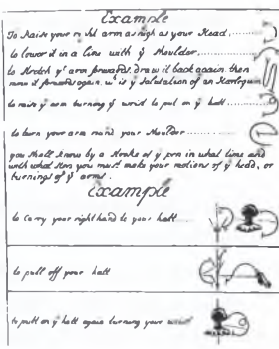
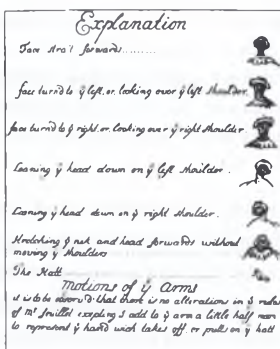
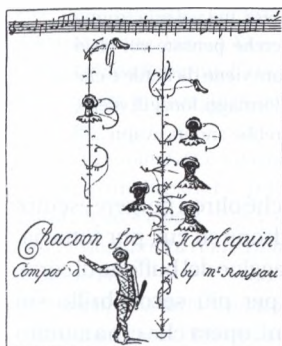
Quanto sia autentica e veritiera la descrizione del Raparmi, è testimoniato dagli aneddoti e dai disegni che rappresentano i diversi movimenti che l'attore doveva fare con il proprio cappello.

5. I GIOCHI DI PAROLE

Il comico fa ridere non solo con gesti e movimenti, come abbiamo visto sopra, ma anche con le parole. Arlecchino è tanto furbo nei fatti quanto nella parola. Per esempio nella commedia intitolata *L'amico tradito* con la sua cavillosità o sofisticheria riesce ad ottenere che Celia, che in un primo momento non vuole neanche sentire del progetto di Fritellino, alla fine acconsenta:

- Celia:* O questo non farò mai.
Fritellino: Fate punto su il 'non lo farò^a e levate via quel 'mai^a.
C.: Io dico che non lo farò mai, mai, mai.
Fr.: Questa moltitudine di mai è la rovina de i vostri negozii.
C.: E come?
Fr.: Né io mai, anzi mai, mai, vi condurrò il Capitano, e, di più, procurarà ch'egli se ne vadi via della città. A Dio signora.
C.: Férmati, ch'io levo il mai! Ma mi riserbo però il quando.
Fr.: Il quando lo so io.
C.: E come lo sai tu, s'io non l'ho ancora determinato?
Fr.: Sarà quando vorrete il Capitano.²⁶

Oltre alle commedie scritte, i diversi generici e le raccolte dei lazzi, costituiscono importanti e attendibili fonti. Tra i lazzi è sicuramente uno dei più importanti lo *Zibaldone di concetto comici* di P. M. Placido Adriani. (È un fatto molto interessante che lui fosse un monaco benedettino e, comunque, dedicatesse tempo e fatica non solo alla raccolta e alla composizione di lavori del genere, ma addirittura



incoraggiasse i compagni monaci e sacerdoti a rappresentarli. Inoltre, si distinse nella parte di Pulcinella. Eppure sappiamo che la Chiesa non era tanto affezionata a queste rappresentazioni comiche.) Anche se questo Zibaldone comprende i lazzi di Pulcinella, in base alle somiglianze tra questo e i generici di Arlecchino, se ne può citare uno dal titolo *Lazzo di Pul: ch'è nato prima di suo Padre*. «Il Lazzo presente è che Pul: dice à Cou: esser nato prima di suo Padre: Cou: lo nega essendo impossibile: Pul: dice, che caminando suo Padre per soletto cadde, e poco mancò, che una carrozza non li passasse per sopra, onde uno disse, mò sij nato; onde essendo ciò successo L'anno passato lui è prima di suo Padre.»²⁷

È chiaro come l'uso dei doppi sensi, il cambiamento dei significati primari e secondari, sono occasioni di burla. Si potrebbero citare esempi divertentissimi senza fine, uno migliore dell'altro, ma ci accontenteremo di quest'ultimo: «I disse che l'acqua del mese di maggio la xe tant'oro. Mi son andà in cantina, ho levà la spina dei vasselli per riempirli de st'acqua piovana sulla speranza che la diventasse tant'oro; ma non ho trovato che acqua e po acqua, e mi provo che sto proverbio l'è una vera impostura.»²⁸

E siamo arrivati ad un nuovo punto di collegamento tra la maschera e l'attore, perché i comici usavano la lingua di Arlecchino anche fuori del teatro. Ne dà un esempio eccellente una lettera di Tristano Martinelli che scrisse da Firenze il 26 ottobre 1612 al suo «compare Tortellino illustrissimo» e cioè al cardinale Ferdinando Gonzaga. La lettera riflette da più vicino sia il loro rapporto che il modo di parlare «arlecchinesco», con gli arguti spostamenti nel significato delle parole, con le allusioni oscene e con un complicato percorso di ragionamento:

A li 25 del presente, ma non di quel presente che aspetto da voi in favore del vostro comparadico, ho ricevuto una lettera da me tanto desiderata, ma col presente insieme qual desidero più che non fo il preterio né il fotturo, con grande allegrezza ho aperto la vostra lettera, la quale con bellissime parole e cattivi fatti per me, ho inteso che mi amate e che desiderate giovarme e altre simili paroline delicata da magnar colla mostarda, ma me ne avrebbe dato più assai se mi avesse scritto come fa la mia cara comadre galina, la qual mi consola sempre nel ultimo delle sue regie letere, dicendomi e più volte replicandomi, venite signor Arlecchino da noi che vogliamo incatenare il nostro comparaggio. O belle parole e in tutte le sue letere che la mi scrive si ricorda di metterci questa bellissima chiusa

che tanto piace e diletta alla persona nostra : lei intende miei lettere, ma voi non troppo l'intendete, o non volete intendere, ma per parlarci chiaro perché pensate voi ch'io m'affatichi nel scrivervi tante lettere? ... Aricordandovi che l'amore viene da l'utile e che se voi non mi avessi più volte visitato con pavoni, nedrassi, caponi, formaggi, lonze di vitello, bulbari, se non avesti fatto così la nostra antica amicizia non sarebbe andata avanti ...²⁹

Questa lettera potrebbe avere una funzione riassuntiva, perché oltre a porgere esempi di burle, riflette anche il carattere del rapporto servo – padrone su cui, pur tuttavia, lasciano il segno sia la dipendenza economica che la sfacciataggine del buffone di corte.

Salutiamo infine degnamente il nostro eroe che per più secoli brillò sul palcoscenico, citando ancora una volta il poema di Raparini, opera che ci ha aiutato in modo efficace a conoscere Arlecchino, simbolo della libertà e dell'agilità dello spirito di quell'epoca, re dei buffoni nella vita e personaggio principale delle commedie. Viene rappresentato in ogni sua varietà teatrale, talvolta anche con audaci trasposizioni fantastiche:

Qual fulgor è così bello?
Qual'è questo ardor novello?

Ravvisandol per quel tale
Che quaggiù cotanto piacque
E che in Bergamo già nacque;
Tanto che di fiato avrebbe,
Tutto lieto esclamerebbe:
Viva l'Astro del mattino
Fatto STELLA TRUFALDINO
Or compito è l'Emisfero,
Ora il Ciel può dirsi intero,
Ogni sfera n'è più bella,
ARLICHINO È FATTO STELLA.³⁶

A.M.D.G.

1 Giorgio Mario Raparini, *L'Arlichino*, Heidelberg, 1718, in: Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, 1959, vol. IV, p. 221.

2 Pier Maria Cecchini, *La Flaminia schiava*, Milano, 1610, in: Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, 1959, vol. III, p. 56.

3 *Ivi*, p. 57.

4 Nicolò Barbieri, *L'inavertito*, in: *Ivi*, p. 209.

5 *Ivi*, p. 211.

6 Silvio Fiorillo, *La Lucilla costante*, in: Laura Falavolti, *Commedie dei comici dell'Arte*, Torino, 1982, p. 564.

7 Pier Maria Cecchini, *La Flaminia schiava*, Milano, 1610, in: Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, 1959, vol. III, p. 59.

- 8 Pier Maria Cecchini, *L'amico tradito*, Venezia, 1633, in: Laura Falavolti, *Commedie dei comici dell'Arte*, Torino, 1982, p. 717.
- 9 Giorgio Mario Raparini, *L'Arlichino*, Heidelberg, 1718, in: Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, 1959, vol. IV, p. 229.
- 10 *Ivi*, p. 228.
- 11 In: Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, 1959, vol. IV, p. 329.
- 12 Giorgio Mario Raparini, *L'Arlichino*, Heidelberg, 1718, in: Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, 1959, vol. IV, p. 231.
- 13 Cesare Molinari, *La commedia dell'arte*, Milano, 1985, p. 109.
- 14 In: *Ivi*, p. 110.
- 15 In: *Enciclopedia dello Spettacolo*, fondata da Silvio D'Amico, Roma, 1966, vol. V, p. 1186.
- 16 Cyril W. Beaumont, *The History of Harlequin*, New York, 1976, pp. 52–53.
- 17 In: Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, 1959, vol. IV, p. 326.
- 18 Pier Maria Cecchini, *L'amico tradito*, Venezia, 1633, in: Laura Falavolti, *Commedie dei comici dell'Arte*, Torino, 1982, p. 702.
- 19 In: Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, 1959, vol. IV, p. 325.
- 20 Giorgio Mario Raparini, *L'Arlichino*, Heidelberg, 1718, in: Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, 1959, vol. IV, p. 232.
- 21 Silvio Fiorillo, *La Lucilla costante*, in: Laura Falavolti, *Commedie dei comici dell'Arte*, Torino, 1982, p. 561.
- 22 Simon Tomadoni, *Pantalone mercante fallito*, Venezia, 1693, in: Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, 1959, vol. III, 284.
- 23 In: Cyril W. Beaumont, *The History of Harlequin*, New York, 1976, p. 60.
- 24 Giorgio Mario Raparini, *L'Arlichino*, Heidelberg, 1718, in: Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, 1959, vol. IV, p. 231.
- 25 *Ivi*, pp. 237–239.
- 26 Pier Maria Cecchini, *L'amico tradito*, Venezia, 1633, in: Laura Falavolti, *Commedie dei comici dell'Arte*, Torino, 1982, p. 704.
- 27 Placido Adriani, *Zibaldone di concetti comici*, Perugia, 1734, in: Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, 1959, vol. IV, p. 267.
- 28 In: Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, 1959, vol. IV, p. 323.
- 29 In: Cesare Molinari, *La commedia dell'arte*, Milano, 1985, pp. 110–111.
- 30 Giorgio Mario Raparini, *L'Arlichino*, Heidelberg, 1718, in: Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, 1959, vol. IV, p. 242.