

GAIA BENZI

«De formatori di spettacoli in generale»: comici e ciarlatani agli esordi del professionismo teatrale

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

GAIA BENZI

«De formatori di spettacoli in generale»: comici e ciarlatani agli esordi del professionismo teatrale

I rapporti tra ciarlatani e comici professionisti tra la fine XVI e gli inizi del XVII secolo erano stretti, come anche ci confermano le fonti coeve: tra le due professioni vi era una notevole promiscuità, fino al punto che, per dirla con Roberto Tessari, «tracciare una netta linea di demarcazione tra questi due campi di attività era tanto meno facile quanto più il mondo degli attori risultava debitore di troppe soluzioni «cerretanesche», e, nel contempo, il mondo dei cerretani [...] tendeva a ripetere sulle piazze anche la complessità delle trame affermatesi nei 'saloni'. Nel presente contributo si cercherà di delineare gli elementi comuni a ciarlatani e comici, attraverso una lettura attenta delle fonti e delle critiche dei detrattori – Scipione Mercuri, Tommaso Garzoni e Gian Domenico Ottonelli in primis. Tali elementi verranno poi confrontati con le apologie dei comici professionisti che, se da un lato tendono a confermare la promiscuità di cui sopra – famoso il caso di Beltrame e del cantimbanco Monferino –, dall'altro mostrano di voler prendere le distanze dalle comuni origini buffonesche, nell'ottica di una sempre più marcata professionalizzazione dell'attività attoriale.

Sapendo noi l'informazioni che ha Tristano Martinelli cognominato Arlecchino di tutti li comici mercenari, zaratani, cantimbanco, bagattiglieri, posteggiatori, et che mettono banchi per vender ogli, balotte, saponeti, historie et cose simili, lo ellegiamo per superiore ad essi in questo nostro stato et nell'altro anchora del Monferato. Si che alcuno di loro, o solo o accompagnato, sia di che paese esser si voglia, non habbia ardire de recitare comedie, o cantar in banco vendendo ballotti, far bagatelle, posteggiare in terra o metter banco senza licenza di detto Martinelli in scritto, né d'indi partirsi senza la medesima licenza, sotto pena d'esser spogliati di ciò ch'avranno così comune come proprio [...].

Con questo decreto, datato 29 aprile del 1599, Vincenzo I Gonzaga nominava Tristano Martinelli, meglio conosciuto come Arlecchino, soprintendente dei *comici mercenari*, *zaratani* e *cantimbanco*. Il Gonzaga riuniva in questo modo sotto un unico cappello ogni sorta di attività performativa, da quelle in via di istituzionalizzazione dei comici professionisti, alle *improvvisate* dei cantimbanchi in piazza, e via dicendo¹.

La tendenza a non vedere una linea di confine netta fra le due professioni – quella dell'attore e quella del ciarlatano – è infatti comune a molti contemporanei, che spesso associano nelle critiche i comici di strada a quelli da stanzone, con grande scorno degli istrioni di mestiere. E però questa dualità, continuamente testimoniata dalla distinzione dei commentatori, moderni e contemporanei, tra una commedia «alta» e una comicità «infame», non è così netta come si potrebbe immaginare: checché ne abbiano detto – e scritto – Nicolò Barbieri o Pier Maria Cecchini, vi era una vicinanza stretta – di metodi, strumenti, educazione e pratiche – fra le due categorie, oltre a una fluidità documentata di ruoli e mansioni. E non è mancato chi ha visto proprio nei ciarlatani i pionieri e gli inventori, per così dire, di uno stile che sarebbe stato poi solo in seguito sussunto dalla cultura alta e accademica, diventando la Commedia dell'Arte².

¹ CLAUDIA BURATELLI, *Spettacoli di corte a Mantova tra Cinque e Seicento*, Firenze, Le Lettere, 1999, p. 207. La stessa sorte era già toccata nel 1580 a Filippo Angeloni, buffone e musico di corte.

² Cfr. ROBERTO TESSARI, *Commedia dell'arte: la maschera e l'ombra*, Milano, Mursia, 1981, p. 36: «Sorge il sospetto che lo Zanni-cerretano non sia la caricatura dello Zanni illustre, ma, piuttosto, il suo archetipo. Che, in altri termini, la distinzione – all'interno della Commedia dell'Arte – tra due 'ordini' di 'recitanti' non sottintenda un

Nei paragrafi che seguiranno proveremo a dar conto degli elementi che accomunavano, di fatto, le due professioni, e soprattutto ripercorreremo brevemente alcuni passi della polemica Cinque-Secentesca intorno al teatro comico, sottolineando come per gli attori di professione sia stato centrale prendere le distanze dai loro colleghi di piazza nel processo di definizione della loro identità artistica.

Va subito detto che ciarlatani e comici *da stanza* condividevano soprattutto le pratiche attoriali, cosa che sicuramente favoriva le transizioni da una categoria all'altra.

Che comici e ciarlatani formino una sola famiglia appare evidente anche dal continuo scambio che vi è fra l'una e l'altra categoria: ciarlatani abili nel loro mestiere che divengono comici (come il Barbieri), comici scadenti che si fanno ciarlatani; con tutta una serie di passaggi intermedi che collegano senza soluzione di continuità i più bassi guitti delle piazze alle grandi compagnie di comici partecipi della cultura accademica³.

D'altronde le capacità sceniche dei ciarlatani vengono più volte riportate e descritte dalle fonti come imprescindibili per la vendita delle mercanzie, tanto che, secondo Scipione Mercuri, mascherarsi era condizione essenziale per essere definito ciarlatano:

Le condizioni adoperate da questi nell'essercitar la lor arte, per lo più sogliono esser cinque. Primo il mascherarsi. Secondo salir sopra il banco. Terzo dir delle bugie. Quarto gabbar i semplici. Quinto vender ballotte, e altre robbe. Questi sono le principali condizioni, secondo i propri umori, perché altri essercita le predette condizioni con li zanni, altri con burattini, alcuni con le meretrici, chi a suon di lira, chi a suon di leuto, o d'arpa⁴.

L'uso di maschere e di altri elementi, scenografici o musicali che fossero, preludeva infatti a un vero e proprio spettacolo. E, nella coscienza dei commentatori e del pubblico dell'epoca, «their use of spectacle and performance is what distinguished them as 'charlatans', the tools by which they drew attention to the goods and services they provided»⁵.

Così ci conferma diversi decenni dopo Mercuri anche un altro critico del teatro popolare, Gian Domenico Ottonelli che, nel quarto volume de *La Christiana moderazione del Theatro* fa notare come spesso «i Ciarlatani diventano comedianti: e si servono della Comedia come di mezzo efficace per allettare al banco; d'onde fanno lo spaccio delle loro mercantie, e buffolotti»⁶.

rapporto da modello a copia, bensì un rapporto di originaria e incancellabile compromissione del modello illustre con la sua pretesa copia 'plebea'. Forse, l'ambito dei ciarlatani – nei confronti 'di coloro che si chiamano comunemente i comedianti' – anziché porsi quale fenomeno di de-generazione, è luogo di generazione».

³ FERDINANDO TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, in *La commedia dell'arte e la società barocca*, Roma, Bulzoni, 1991, 2 voll., I, p. LX.

⁴ SCIPIONE MERCURI, *De gli errori popolari d'Italia*, Venezia, Giovan Battista Ciotti Senese, 1602, p. 181 b. Scipione Mercuri, medico romano vissuto a cavallo tra Cinque e Seicento, è ricordato dalla storia della medicina per *La comare*, testo di ostetricia che ebbe notevole fortuna e rimase in uso fino a Settecento inoltrato; ne *Gli errori popolari* dedica numerose pagine alla ciarlataneria, criticandola sotto il profilo medico oltre che morale.

⁵ DAVID GENTILORE, *Medical Charlatanism in Early Modern Italy*, New York, Oxford University Press, 2006, p. 302.

⁶ GIAN DOMENICO OTTONELLI, *Della Christiana moderazione del theatro libro detto l'Ammonitioni a' Recitanti*, Firenze, Antonio Bonardi, 1652, p. 455.

Il mascherarsi, dunque, il salire in banco, il vendere medicine e il *raccontar bugie* – spesso sotto forma di scenette allestite apposta per convincere gli avventori della bontà del prodotto – sono gli elementi distintivi della ciarlataneria rinascimentale.

Oltre a quanto detto, va aggiunto che difficilmente i ciarlatani si presentavano al pubblico con il loro nome di battesimo. Sceglievano piuttosto nomi d'arte e ad essi associavano i loro rimedi: alcuni prediligevano i nomi con un'aura familiare e insieme esotica, immaginifica; molti altri, invece, si appropriavano dei nomi delle maschere della Commedia⁷.

La scelta di nomi propri delle maschere della commedia andava di pari passo con l'adozione dei loro costumi e del loro ruolo sul palco. Ad un'analisi statistica, risulta che la maschera in assoluto più utilizzata fosse quella dello Zanni – dalla quale deriva anche il termine *zannate* utilizzato in più occasioni dai detrattori per descrivere i loro spettacoli.

The stage-names charlatans adopted offer some indication of the roles they performed. A large group of commedia dell'arte masks revolved around the *Zanni* character and the role of the manservant zany or fool was a common one for charlatans to adopt. The zany could act as a stooge or sidekick to the main charlatan, or he could function as the sole performer⁸.

Un'altra maschera popolare, probabilmente come comprimaria, era quella del Dottore della Commedia, Graziano, utile per inscenare contrasti e ridicolizzare i medici togati. Quello del Dottor Graziano era tuttavia un personaggio che attirava solo parzialmente l'interesse dei ciarlatani, forse perché nella sua figura c'era sì la presa in giro dell'autorità universitaria, ma anche quel pizzico di *nonsense* e pretenziosità assai vicino alle imboniture stesse.

Un altro elemento che sembra accomunare fortemente comici professionisti e ciarlatani è quello dell'origine. Si è tentato a più riprese di individuare il luogo geminale della Commedia dell'Arte, o *all'improvvisa*, arrivando addirittura ad attribuirne l'invenzione a singoli teatranti. E per quanto possa sembrare sterile l'esercizio di condensare in una serie di elementi definiti quello che con tutta probabilità è stato un processo vario e frammentato, altamente poligenetico, vale comunque la pena, in questa sede, riportare alcune suggestioni che ci vengono dall'analisi incrociata delle fonti della storia del teatro.

Numerosi studi hanno sottolineato come il lato buffonesco delle rappresentazioni dei ciarlatani fosse, con tutta probabilità, quello prevalente. Non è da escludersi infatti che proprio la propensione ciarlatanesca per il pubblico spettacolo derivasse dalle tecniche di quei buffoni itineranti resi celebri dalle pagine sul *cerretanismo* di un Pini e di un Frianoro.

Il ciarlatano si allea col buffone (talora si fa buffone egli stesso): ne sfrutta le tecniche – come sfrutta gli *attraits* della presenza femminile sul suo banco – unendo lo smercio di dubbi prodotti al fascino dello spettacolo. Sino a pervenire a quella sintesi di imbonimento, commercio e commedia esemplarmente testimoniata dal ritratto secentesco che ne traccia l'Ottonelli⁹.

Ai lazzi buffoneschi sembra anche ascrivere il repertorio tecnico, attoriale e soprattutto linguistico che servirà da base per la costruzione delle maschere, come suggerisce in queste righe Marzia Pieri parlando della Compagnia della Calza.

⁷ Per una panoramica esaustiva dei nomi di scena adottati dai ciarlatani cfr. GENTILCORE, cit., pp. 293-300.

⁸ Ivi, p. 323.

⁹ TESSARI, cit., p. 41.

La tecnica di questi buffoni veneziani si fondava sul virtuosismo mimico e sull'espressionismo del gioco pluridialettale, molto recepito in una città in cui si intrecciavano le più diverse parlate. Avvicinando linguaggi diversi (recita, danza, giochi di abilità funamboleschi), essi perpetuano una tradizione spettacolare mista, tenacemente concorrente della drammaturgia classica e sempre molto gradita al pubblico, tant'è vero che spesso compaiono anche negli intermezzi delle commedie erudite a risarcire gli spettatori di tanta verbosità. L'esigua produzione scritta di poemetti loro attribuiti che sopravvive conserva solo tracce indirette della realtà rappresentativa di tali esibizioni, in cui si configura il vero e proprio genere della «commedia alla buffonesca», caratterizzata, secondo le testimonianze di Marin Saudo, da una traccia narrativa, una specie di canovaccio, variamente riempita dalle trovate dell'interprete e distinguibile nei sottogeneri «alla bergamasca», «alla villanesca» o «alla burlesca», a seconda che vi comparissero i montanari bergamaschi (prototipi sociali degli zanni), i villani del contado (presi di mira in teatro alla moda toscana), o i «bulli», cioè i fuorilegge sfruttatori di prostitute, ubriaconi e rissosi del sottoproletariato veneziano¹⁰.

La commedia alla buffonesca, dunque, potrebbe aver composto il sostrato comune tanto della Commedia dell'Arte quanto degli spettacoli ciarlataneschi. Anzi, proprio nell'incontro fra buffoni e ciarlatani potrebbe nascondersi «un probabile processo genetico della Commedia dell'Arte: l'assunzione di una maschera buffonesca [...]; il vagabondaggio per 'le piazze' della città; l'innesto del 'buffone' sul ceppo robusto della ciarlataneria; la creazione di un embrionale spettacolo intessuto di 'vari gesti ridicoli' e di parole 'facete'; la realizzazione d'un momento teatrale autonomo che è appunto 'commedia all'improvviso'»¹¹.

Un altro spiccato elemento di somiglianza è la natura impresariale delle due professioni. Infatti, se è vero che «gli studi più recenti hanno ormai chiarito in modo convincente che non sono la presenza delle maschere o la tecnica del recitare all'improvviso gli elementi che bastano a identificare [la Commedia dell'Arte], ma soprattutto il carattere specifico che le deriva dall'essere, prima d'ogni cosa, un'impresa commerciale che produce teatro da vendere»¹², è anche vero che questo carattere impresariale era tipico anche e soprattutto dei ciarlatani.

Con il suo progressivo affermarsi, infatti, l'imprenditorialità dei ciarlatani aveva avuto modo di estendersi e ampliarsi, dalla semplice vendita al dettaglio alla produzione di massa finalizzata all'esportazione – come nel caso dei ciarlatani-mercanti –, dagli spettacoli buffoneschi alla scritturazione di compagnie di teatranti, fino alla creazione di veri e propri marchi da brevettare, per così dire, con licenze esclusive da tramandarsi di padre in figlio¹³.

Era, insomma, un insieme di attività sempre in bilico sul crinale fra Espediente e Lavoro, come lo ha efficacemente definito Roberto Tessari, che era comune tanto ai ciarlatani quanto ai comici dell'Arte. In questo senso,

tracciare una netta linea di demarcazione tra questi due campi di attività era tanto meno facile quanto più il mondo degli attori risultava debitore di troppe soluzioni «cerretanesche», e, nel contempo, il mondo dei cerretani – in concomitanza con le prime fortune del teatro delle maschere – tendeva a ripetere sulle piazze anche la complessità delle trame affermatesi nei 'saloni'¹⁴.

¹⁰ MARZIA PIERI, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Torino, Bollati Borlinghieri, 1989, p. 182.

¹¹ TESSARI, cit., p. 42.

¹² Ivi, p. 196.

¹³ È il caso, ad esempio, degli Elettuari più famosi, come quello *Dell'Orvietano* o quello *Di Mastro Martino*, per i quali cfr. GENTILCORE, cit., pp. 66-69.

¹⁴ TESSARI, cit., pp. 62-63.

D'altra parte, le ricostruzioni storiche e le testimonianze ci fanno intendere come entrambi fossero frutto di un *milieu* sociale costitutivamente vario e variegato.

La tipologia sociale dei primi attori di mestiere è composita, come si è già accennato; si va dai vari buffoni solitari e dai cantimpanca, venditori di fiera di *sketches* e prodotti medicinali, ai *bohémien*s della letteratura di estrazione borghese; a costoro si affiancano ad un certo punto (ed è il fatto nuovo decisivo) le donne, borghesi colte e spregiudicate o ex cortigiane provviste di un cospicuo bagaglio di competenze musicali e poetiche. Sono insomma personaggi di provenienza e livelli sociali molto diversi che si uniscono, nel segno di interessi comuni, per fondare il nuovo teatro¹⁵.

La differenza maggiore, a questo punto, sembra consistere nel fatto che i ciarlatani allestivano spettacoli gratuiti allo scopo di vendere i loro rimedi, mentre i comici professionisti iniziarono a vendere gli spettacoli come forma di intrattenimento a sé stante, ereditando dai ciarlatani l'ottica imprenditoriale e impresariale che li contraddistingueva.

Di una vicinanza particolare, sulla quale vale la pena soffermarsi, parlano anche le stesse corrispondenze dei comici. Non c'è infatti solo il caso famoso di Niccolò Barbieri, che iniziò la carriera a servizio del ciarlatano Monferino – esempio di una pratica diffusa da parte dei ciarlatani più famosi e facoltosi, ovvero sia quella di assumere stagionalmente delle compagnie di attori per accompagnarli nelle piazze. Ci sono, a volerli cercare, altri accenni sparsi che testimoniano una consuetudine concreta, e tuttavia non indolore.

Giovan Battista Andreini, ad esempio, si lamenta che, a voler conservare la dignità della compagnia in un momento di magra, si resta a bocca asciutta, al contrario dei colleghi ciarlatani. Così scrive infatti a un segretario Ducale nel luglio 1620: «L'avviso poi come la nostra compagnia (a voce popoli) dispiace tanto, tanto che gli è un morbo; et ch'io non menta, ogn'huomo ci ha rimesso passa 15 ducatonì sino ad hora. Graziano solo et Arlecchino, huomini di corso, non ci rimettono, poiché l'uno va alla busca, l'altro va in casa dell'illustrissimo signor ambasciatore; ma noi altri, che facciamo i grandi per la reputazione della compagnia, per non parer tutti affamati, siamo i più piccioli et i più bisognosi, cioè tutti Pantaloni in gibbone».

E l'abitudine di Giovanni Rivani, interprete di Graziano per Andreini dal 1618, di tornare alle sue origini cerretanesche non mancherà di suscitare ancora l'irritazione della compagnia. Così Andreini a Giovan Paolo Fabri nel 1623: «Il Dottore non è mai di che non martelli la compagnia col dire di voler montar in banco; ha fatto stampar ricette, dona pezze e scatole»¹⁶.

Una frequentazione durevole ma non facile, dunque. Poche righe da cui si deduce come il rapporto tra ciarlatani e attori professionisti dovesse essere segnato da una profonda ambivalenza: da un lato c'era un materiale comico comune, la condivisione di pratiche e luoghi fisici, di palco e pubblico; ma dall'altro i comici iniziavano a percepire la loro categoria come differente, nelle esigenze e nelle ambizioni, e cercavano di prendere il più possibile le distanze dai ciarlatani.

Per farlo avevano bisogno di rescindere i legami non solo o non soltanto sul piano materiale, ma soprattutto su quello teorico e concettuale: un altro fondamentale elemento di vicinanza tra ciarlatani e attori era infatti quello delle invettive dei detrattori che, come abbiamo detto, non distinguevano le rappresentazioni dei comici professionisti da quelle dei saltimbanchi di piazza.

¹⁵ PIERI, cit., pp. 196-197.

¹⁶ Entrambe le citazioni sono tratte da *Comici dell'arte: Corrispondenze*, a cura di Silvio Ferrone, Claudia Buratelli, Domenica Landolfi e Anna Zinanni, Firenze, Le Lettere, 1993, 2 voll., I, pp. 119-120.

Nel caso dei ciarlatani, ad essere sotto accusa erano sia l'immoralità dei loro spettacoli, sia le ingerenze in campo medico. La condanna più pesante era però relativa alla falsità, alle menzogne che essi spacciavano per grandi verità con lo scopo di trarne guadagno, soprattutto se a muovere tale condanna erano i medici togati – come appunto Scipione Mercuri, nella cui veemenza riconosciamo le ragioni della difesa del proprio ruolo sociale.

Contigua all'accusa di falsità era quella di infamia personale. Lo stigma morale gettato sulle persone dei ciarlatani di fatto ne inibiva, nelle pagine dei critici più spietati, qualunque possibilità di redenzione¹⁷.

Ma non solo. A rincarare la dose Mercuri chiama in causa Tommaso d'Aquino, sostenendo che per i ciarlatani era letteralmente impossibile essere virtuosi, e dunque praticare il bene o guarire alcunché. In particolare, viene menzionato da Mercuri un passo della *Summa* che era solitamente usato dai detrattori dei comici.

Gli Canonisti non solo gli hanno per infami, ma dannano e proibiscono tal'arte, come quella che non si può commettere senza peccato mortale [...] San Tomaso 2.2 quaest. 168 art. 2 dice che questa arte è perniziosa sì per quelli che l'ascoltano, perché non solo peccano mortalmente, ma tranno via la robba, comprando delle loro baie, e spesso nuoceno a' suoi infermi, usando i loro medicamenti¹⁸.

Il passo citato appartiene alla *Quaestio 168* della Seconda Parte del Secondo Libro della *Summa theologiae* di Tommaso d'Aquino, *De modestia secundum quod consistit in exterioribus motibus corporis*, nel quale i moti esteriori del corpo vengono analizzati a partire dalle disposizioni interiori. Letta con il filtro teologico della *Summa*, la disposizione all'infamia e al peccato dei ciarlatani era causa diretta dell'oscenità, e dunque immoralità, dei loro atteggiamenti.

Ma le accuse di turpiloquio, non rispetto delle convenzioni e cattiva predisposizione interiore sono i punti attorno ai quali ruota anche la polemica contro il teatro e i comici professionisti. L'accusa di oscenità andava a intaccare il primo fattore – il decoro – mentre la proliferazione delle compagnie itineranti nell'ambito cittadino, prettamente teatrali o variamente ciarlatanesche, minava la convenienza di luogo e tempo, nella sua frequente sovrapposizione con le liturgie e le feste sacre¹⁹.

Non è un caso che proprio l'inizio della polemica post-tridentina contro il teatro sia segnata dal tentativo di Carlo Borromeo di delimitare a circostanze temporali e spaziali adeguate quello che, per sua natura, esulava da esse. L'azione di Borromeo esemplifica quella concezione per cui il teatro «visto come consuetudine separata dalle consuetudini della città bene ordinata acquista il valore di liturgia demoniaca nel momento in cui il tempo è visto come capace di ordinarsi solo alla luce della Liturgia»²⁰.

¹⁷ Secondo Mercuri i ciarlatani non vanno seguiti in primo luogo perché ignoranti, e perciò vili: «chi non sa che la medicina, la quale è stata creata da Dio per beneficio del genere humano dev'esser essercitata con gravità, modestia, e prudenza, e che bene non li può amministrare, se non chi è Filosofo, come a pieno ho dimostrato nel primo libro di questa opera; e pur Filosofo vuol dir huomo da bene. E forse pensaremmo che cotali ciarlatani, e saltinbanco siano huomini da bene?», MERCURI, cit., p. 177.

¹⁸ Ivi, p. 184.

¹⁹ In qualche caso parodiandole, come ci spiega Bachtin nel suo monumentale *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Una parodia di carattere popolare e carnevalesco che, evidentemente, stava perdendo progressivamente cittadinanza in seguito al Concilio di Trento.

²⁰ FERDINANDO TAVIANI, *La fascinazione del teatro*, in *La commedia dell'arte e la società barocca*, Roma, Bulzoni, 1991, 2 voll, I, p. LII.

In questo senso, ciarlatani e attori sono legati «sia sul piano storicamente concreto che su quello concettuale»²¹, condividendo, insieme a origini e pratiche attoriali e impresariali, anche i medesimi argomenti di condanna morale. L'infamia esecrabile che viene attribuita dal Mercuri ai ciarlatani può infatti essere agevolmente tradotta dai critici dell'Arte nella condanna alle persone dei comici, che sulle scene scalfivano proprio quel *decoro* stabilito da Tommaso come condizione *sine qua non* per un divertimento legittimo.

Così infatti pontifica il teologo bergamasco (probabilmente il gesuita Bernardino Rossignoli²²) nell'*Antidoto contro le cattive compagnie*:

E da chi poi son fatte [le Commedie]? da persone d'ingegno vanissimo, di lingua senza ritegno, di bocca senza riparo, di costumi perversi, di vita licentiosa, e scandalosa: e secondo il parer di S. Crisostomo, da persone non solamente pessime in se stesse, e per se stesse; ma ancora Maestri d'iniquità per gl'altri; e per ciò perniciosissimi alle Città, e a Regni; rovina de' patrimonii, distruzione della più stretta unione, che naturalmente sia fra mortali, che è quella de' Matrimonii²³.

E così anche Cesare Franciotti ne *Il giovane Cristiano*:

Primieramente si supponga intorno alle persone de' comedianti quello, che si ha dalle leggi civili e dai sacri canoni, cioè che simili persone sono infami²⁴.

Similmente, il peccato mortale causato dalla visione di uno spettacolo comico osceno ha le stesse caratteristiche del peccato in cui incorre l'acquirente dei prodotti ciarlataneschi. Esso è infatti frutto di una compartecipazione col pubblico – che assistendo alimenta il fenomeno delle commedie,²⁵ o che, comprando, dà sostentamento materiale ai ciarlatani:

molte volte alcuni stando presenti comprano delle lor robbe, non perché gli credano, né che habbino d'animo d'adoprarle, ma solo perché comprandone, i ciarlatani prendano animo, e seguitino le lor buffonerie²⁶.

Ma, soprattutto, è un peccato che si estende nel tempo. Così i rimedi dei ciarlatani nuocciono a chi li compra e a chi poi li riceve.

Questa arte è perniziosa sì per quelli che l'ascoltano, perché non solo peccano mortalmente, ma tranno via la robba, comprando delle loro baie, e spesso nuoceno a' suoi infermi, usando i loro medicamenti²⁷.

E ancora:

²¹ Ivi, p. LIX.

²² Cfr. TAVIANI, cit., p. 95.

²³ *Antidoto contra le Compagnie Cattive, Parlar dishonesto, Comedie, Rappresentazioni, e Libri poco honesti*, Milano, Per l'herede di Pacifico Ponto, e Gio. Battista Piccaglia, Stampatori Archiepiscopali, 1608, p. 283.

²⁴ *Il Giovane Cristiano del R. P. Cesare Franciotti*, Venezia, Presso Bernardo Giunto, Gio. Battista, Ciotti, 1611, p. 318.

²⁵ Ivi, p. 321: «Perché l'andarvi, e massime dandogli mercede è un fomentare il peccato di questi tali, e cooperare al loro peccato, inducendovegli».

²⁶ MERCURI, cit., p. 191.

²⁷ Ivi, p. 184.

Il Comediante non nuoce solamente dal palco, mentre tu vedendolo, e udendolo, ti lasci da lui a guisa d'animale immondo, involgere nel fango delle bruttezze; ma di tal maniera t'abbevera di quel suo veleno, che pian piano t'instilla, e con tanta efficacia, con quel suo dire, e anco cantare t'incanta, che finalmente resti preso ne i lacci del peccato, e per molto tempo poi schiavo del Demonio [...] E queste sono le catene, e i ceppi, con i quali [...] escono legati quelli che dalla rappresentazione si partono, restando pieni di mille pensieri immondi, senza potersi quasi mai scordare di quelle brutte specie, restate nell'intelletto, e nell'imaginatione; e senza potersi levar d'attorno quell'importunissimi, e sozzi fantasmi, e oggetti, restati nella memoria, per mezzo de' quali la volontà vien tenuta cattiva, e schiava nel peccato²⁸.

E se i ciarlatani mettono a repentaglio la salute del corpo, i comici minano la salute dell'anima, sicché «l'andar alla Comedia dishonesta è andare [...] ad un pessimo Hospedale di moltissimi mali pieno»²⁹.

La condanna dei comici e ciarlatani si mescola così alla condanna del pubblico, reo di credere alle falsità che vede in banco: è il potere della *fascinazione*, proprio dei ciarlatani tanto quanto dei comici professionisti, di cui i detrattori erano ben consapevoli se è vero, come è vero, che la condanna morale «prende in esame lo spettacolo non tanto come racconto di una vicenda, ma principalmente come risultato di un certo modo di comunicare con il pubblico»³⁰.

Non in qualunque modo induce al peccato la Comedia, e rappresentazione poco honesta; ma in un modo facilissimo, e accomodatissimo alla natura, e capacità d'ogni huomo, che è, presentare alla natura corrotta, al male inclinatissima, il piacere sensuale, per la via quasi di tutti i sensi, e insegnare all'huomo le maniere, e modi, che tener deve per facilmente, e presto conseguire ogni suo, benché disordinatissimo intento³¹.

Una fascinazione che ha caratteristiche diaboliche, per cui i ciarlatani e le ciarlatane «sotto nome vulgar sono chiamate streghe, ò strigoni»³², mentre i comici si diletano in un gioco che «non milita sotto lo stendardo di Christo, ma sotto la bandiera di Satanasso; il quale è stato quello, che ha ridotto ad arte le burle, e i giuochi, per tirar a sé, per mezzo di questi, i soldati di Christo, e indebolirgli nelle virtù. E per questo, dice, nelle Città ha eretto teatri, e provisto di buffoni, e comedianti, per dar piacere, e trattenimento»³³.

La malia diabolica fa sì che sulle scene dei comici sia rappresentata non un'immagine di realtà, ma una falsa realtà, così che l'accusa di falsità mossa ai ciarlatani può agevolmente essere applicata da Mercuri anche alle rappresentazioni ingannevoli delle compagnie di comici.

Perché infatti l'inganno del ciarlatano – che spaccia una pseudo-scienza – non è che un particolare aspetto del più generale carattere di tutte le professioni dannose alla città. È proprio in base agli stessi paradigmi concettuali che permettono il riunirsi in un'unica categoria di commedianti e ciarlatani, che tale categoria si affianca poi a quella delle prostitute, dei 'bianti' o degli ebrei [...] La logica che sottende il discorso del Mercurii sembra, dunque, sciogliere il primitivo rapporto tra attori e ciarlatani, basato sulla somiglianza di alcuni elementi delle loro rispettive attività, in un rapporto più sostanziale che si genera dall'impossibilità di collocare la

²⁸ *Antidoto*, cit., p. 294-295.

²⁹ *Ivi*, p. 286.

³⁰ TAVIANI, cit., p. LXXXV.

³¹ *Antidoto*, cit., p. 192.

³² MERCURI, cit., p. 176b.

³³ *Antidoto*, cit., pp. 113-114.

professione attorica in schemi concettuali che la giustificano e la rendono di per se stessa accettabile³⁴.

L'inaccettabilità, o meglio, l'incollocabilità delle due professioni – quella del ciarlatano e quella del comico professionista – è dunque il punto dolente su cui si avvita la polemica, che è costituita da «un unico procedere dall'esame sociale a quello teologico, dove il secondo momento implica il primo, stante che il discorso sui costumi è sempre aperto ad una lettura dei costumi come segni dei tempi e che – reciprocamente – l'azione che tenta di organizzare il vivere civile sfocia nel più ampio ordinarsi della vita umana verso la salvezza religiosa»³⁵.

Fatte queste premesse, non è un caso che le difese dei comici si strutturino proprio sul riconoscimento di una professionalità specifica. Il doppio obiettivo era infatti quello di difendersi e allo stesso tempo di fissare i margini della loro categoria professionale, giustificando agli occhi del panorama culturale italiano il credito di cui *già* godevano presso le corti, nazionali ed europee.

E se è vero che Pier Maria Cecchini si limita a rispondere alle accuse citando San Tommaso e calcando la mano sulla distinzione tra comici onesti – categoria alla quale sente indubbiamente di appartenere – e comici disonesti o infami, sottolineando ad ogni frase del suo *Discorso intorno alle moderne commedie* come sia possibile praticare l'arte senza incorrere in peccato mortale, è vero anche che i suoi colleghi Giovan Battista Andreini e Nicolò Barbieri costruiscono delle difese assai più corpose e teoricamente strutturate, che molto hanno da dirci anche sul rapporto fra comici e ciarlatani.

Infatti, *La Supplica* di Barbieri e il *Prologo in dialogo fra Momo e la Verità* di Andreini sono, a distanza di ventiquattro anni l'uno dall'altra, due testi che si confrontano apertamente con l'indistinzione operata dai critici fra comici, ciarlatani e buffoni. E questo in fondo sembrerebbe essere uno dei punti centrali di tutta la questione, parte cruciale dei problemi che attanagliavano la nascente categoria professionale degli attori: quello della propria definizione, a partire da un'opposizione con l'Altro.

Zanni 'leggiadro' e Zanni 'cerretano' sono davvero realtà antagoniste, connotate da strutture parallele, eppure (allo sguardo del letterato) inconciliabili: da una parte, la rappresentazione nella 'stanza' e nel 'salone', la compagnia 'dolce', la commedia 'gloriosa' (più valida di quella letteraria), gli 'atti gentili', la voce che rende il pubblico 'lieto e beato'; dall'altra, la rappresentazione 'in chiasso' (sulla strada o sulla piazza), la 'brigata infame', la 'commediaccia rattoppata', gli atti 'plebei e sporchi', le parole oscene che corrompono i costumi dei giovani³⁶.

Comici e ciarlatani facevano infatti capo a una medesima categoria, quella degli Istrioni. Ed è proprio nel suddividere gli Istrioni in sottocategorie, tracciando anche un quadro d'evoluzione storica dell'arte comica, che Barbieri e Andreini concentrano i loro sforzi argomentativi. All'inizio della *Supplica* Barbieri sottolinea subito che «l'arte comica è arte sempre d'un istesso nome, ma non sempre d'un istesso merito; e la diversità de' meriti non deriva dalla comedia, ma da' professori di tal esercizio». Prosegue servendosi del confronto con le arti figurative, paragonando la commedia a una tela grezza su cui ciascun pittore può di sua sponte raffigurare cose lodevoli o meno, dalla qual cosa deriva che «l'onore e il biasimo va dirittivamente all'operatore e non alla tavola o tela

³⁴ TAVIANI, cit., p. LXII.

³⁵ Ivi, p. LV.

³⁶ TESSARI, cit., p. 35.

imperfetta, cioè al comico e non al nome della commedia».³⁷ Allo stesso modo, la commedia antica, nobile e lodevole, «venne col tempo domestica di sfacciati Mimi, onde perverti i morali precetti e quindi mutò la riguardevole spoglia in infame coperta»³⁸.

Questo riferimento marcato e continuo alla storia dell'arte comica è fondamentale per comprendere le apologie. Infatti, sia Barbieri che Andreini fanno un ricco uso delle fonti antiche – Barbieri citandole esplicitamente, Andreini ricordandole brevemente nelle parti dialogiche ascritte alla Verità – per controbattere punto per punto alle accuse dei detrattori, che proprio in un certo disprezzo degli antichi verso gli Istrioni, con particolare riferimento ai decreti di Giustiniano, leggevano le ragioni inossidabili della loro condanna. Ad esempio nella sezione VII della *Supplica*, «Onori fatti a' comici antichi ed a' moderni», Barbieri riporta numerosi casi di imperatori romani che ebbero in stima l'arte comica – fra i quali, e un po' sorprende, il tiranno *par excellence* Nerone –, e ricorre più volte all'*auctoritas* degli storici per corroborare la sua tesi³⁹.

Anche Andreini, come Barbieri, aveva dedicato un paragrafo alle *origini della commedia*, annoverando Aristofane tra gli iniziatori osceni del genere, e però concludendo che «quelli che succedero ad Aristofane come fu Menandro e tanti altri fra Greci, Terenzio e Plauto fra Latini, corressero così fatta licenza, e si proposero di giovare col mezo del ridicolo; ma molti dei tempi nostri pervertono il tutto»⁴⁰. Come in Barbieri, a pervertire il tutto, nell'antichità e nella modernità, sono gli Istrioni in senso lato:

Ma vengo a quello che più importa, e traseculo, e stupisco, come tu, e tanti huomini dotti siano incorsi in questo errore, giudicando sotto il nome d'Istrione contenersi i Recitanti di Comedie, e altre favole, perché è cosa falsissima. Imperoché [...] sotto Istrioni, sono compresi quelli, che senza ragionare fanno la loro azzione, con atti, e gesti soli, che sono propri de' Mimi⁴¹.

I Mimi, i *Gesticulatores* dai quali i comici tentano di staccarsi, altri non sono che gli antecedenti dei ciarlatani, come ci spiega diffusamente Garzoni all'inizio del capitolo *De formatori di spettacoli in genere, & de Ceretani, o Ciurmadori*: «Fu di questa professione qualche memoria ancora presso a gli antichi: essendo che i bagattellieri latinamente detti *Gesticulatores*, e, secondo i Greci, *Chironomi*, ottennero qualche nome fra loro, dando piacere con bagattelle»⁴². E così ancora Ottonelli, riprendendo Garzoni: «Questi da' Latini furono appellati *Ludiones*, ovvero *Gesticulatores*: e da gl'Italiani sono detti

³⁷ NICOLÒ BARBIERI detto BELTRAME, *La supplica*, a cura di Ferdinando Taviani, Imola, Cue Press, 2015, p. 60. Un paragone, quello con le arti figurative, che Barbieri riprende dal *Prologo in dialogo* di Andreini: «Non sarebbe pazzo colui, che lodasse la pittura, e poi biasimasse il pennello e la mano del Pittore?» (GIOVAN BATTISTA ANDREINI, *Prologo in dialogo fra Momo e la verità*, in *Opere teoriche*, a cura di Rossella Palmieri, Firenze, Le Lettere, 2013, p. 164). Il paragone con le arti figurative è, a mio parere, strumentale alla definizione della dignità professionale del mestiere di comico: infatti le arti figurative, e la pittura in particolare, erano state oggetto nel corso del Cinquecento di una nobilitazione da parte di intellettuali e artisti, passando dal rango meno nobile di tecnica artigianale a quella di arte: un'operazione simile a quella cui ambivano i comici professionisti.

³⁸ BARBIERI, cit., p. 61. Così anche ANDREINI, cit., p. 157: «essendo la Commedia una imitazione della vita, e dei costumi degli uomini, secondo che la vita e i costumi si mutano, così debbe cambiarsi il modo e materia di scrivere, benché la forma rimanga sempre l'istessa».

³⁹ BARBIERI, cit., p. 66: «Cornelio Tacito scrive che in Roma questi erano tanto onorati e premiati, che fu mestiere che il Senato facesse decreto che niun comico potesse aver premio maggiore di cinque scudi il giorno, e che i Senatori e Cavalieri non dovessero accompagnar gli istrioni fino alle loro case, come avevano in uso per onorarli. Livio scrive poco men di questo esser stato ancora fra' Greci».

⁴⁰ ANDREINI, cit., p. 156.

⁴¹ Ivi, p. 164.

⁴² TOMMASO GARZONI, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, Firenze, Olschki, 1996, p. 1189.

Bagattellieri, o Saltainbanco, o Ciarlatani»⁴³. E così anche Mercuri, il quale dice che «per il nome di ciarlatano intendiamo noi quanto intesero i greci sotto il nome di *Cheronomi*, e i latini sotto quello di *Gesticulatores*, ovvero *Ludiones*, le quali voci, significanti concetto universale, comprendono ogni sorte di ciarlatani, buffoni, istrioni»⁴⁴.

Che mo queste voci universali abbraccino delle altre manco universali si vede anco appresso de latini. Imperoché se bene usavano la voce *gesticulatores*, e *ludiones* per significare ogni sorte di buffoni, e bagattellieri, in quelle però rinchiusavano altre particolari, secondo la proprietà delle cose, che rappresentavano, come Mimi, Pantemimi, Archimimi, Ethologi, Ethopei, e simili, e tutti questi erano sorte di buffoni, appunto, come hoggi di comprendiamo sotto nome di ciarlatani, graziani, zanni, pantaloni, burattini, e quei personaggi che in banco rappresentano il Siciliano, il Napolitano, e lo Spagnuolo⁴⁵.

Dal che si capisce come mai i comici spendessero tante parole nel distanziarsi non solo o non soltanto dai comici *oscei*, ma dalla stessa categoria degli *Istrioni* in generale. È infatti agli Istrioni in generale, e in particolare ai buffoni e ai ciarlatani che sono da attribuirsi «le detrazioni del prossimo, le derisioni de' fatti Christiani, gl'incanti, e quegli atti così sfacciati», e «il riso, le parole oscene, le fallacie, e le menzogne»⁴⁶ che gettano biasimo sull'arte comica.

Per Andreini il problema dell'indistinzione tra due categorie professionali sempre più divergenti come quella dei comici e dei ciarlatani era sicuramente centrale, come spiega a un amico nell'explicit del *Prologo*:

Che perciò il Comico è persona honorata, e virtuosa; attesoche l'operazioni sue sono virtuose, e non di buffone, come alcuni caluniatori si persuadono, non distinguendo i Comici dai Ciarratani, che hoggidi sopra de' banchi nelle pubbliche piazze, o in retirato loco con una maschera al volto, dicono mille impertinenze, e dionestadi; facendosi lecito quello, che da ciascheduno dee esser abominato⁴⁷.

Nelle difese dei comici, i ciarlatani, lungi dall'essere i colleghi problematici descritti nelle lettere, diventano l'Altro sulla base del quale possono essere delineati i confini della propria professione. E tuttavia continua ad esserci un'involontaria ma evidente analogia con gli antagonisti ciarlataneschi, nella misura in cui viene confessato un rapporto genetico ed evolutivo tra le due forme di *lavoro* nate dallo stesso *humus* di *espedienti* buffoneschi: un elemento estraneo e carnevalesco che, malgrado gli sforzi di Andreini e Barbieri, continuava a trasparire nelle commedie professionali, e che era individuato dai detrattori nella figura del cerretano/ciarlatano, ombra impresentabile dei rispettabili comici dell'Arte.

⁴³ OTTONELLI, cit., p. 397.

⁴⁴ MERCURI, cit., p. 180.

⁴⁵ Ivi, p. 181.

⁴⁶ ANDREINI, cit., p. 148 e p. 151.

⁴⁷ Ivi, p. 177.