

EMANUELA CHICHIRICÒ

*«Li comici schiavi» (1666): scenari
barocchi nel teatro di Anton Giulio Brignole Sale*

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]

EMANUELA CHICHIRICCÒ

«*Li comici schiavi*» (1666): scenari
barocchi nel teatro di Anton Giulio Brignole Sale

L'intervento propone, nell'ambito dell'edizione complessiva dell'opera teatrale di Anton Giulio Brignole Sale, la lettura di una delle più interessanti ed emblematiche tra le opere dell'autore, «I comici schiavi» (1666), che permette di analizzare l'originale reimpiego da parte del Brignole Sale di alcuni dei più fortunati teatrogrammi e macrostrutture drammaturgiche del barocco teatrale: quelli della follia, delle commedie in commedia e dello sbarco avventuroso delle maschere in un "altrove" insulare.

Lo studio presentato in occasione del Congresso è sviluppato a margine di un progetto di edizione dell'opera drammatica del genovese Anton Giulio Brignole Sale (1605-1662), che riveste per la sua natura un particolare interesse per un discorso su permanenza e discontinuità delle forme del comico nel corso del Seicento¹.

Per quanto ad oggi ricostruito, quello di Brignole Sale è un *corpus* non molto cospicuo ma decisamente problematico per via delle accidentate circostanze della sua tradizione, che si compone di quattro commedie (*I due anelli*, *Il geloso non geloso*, *Li comici schiavi*, *La finta pazza savia*), un intermezzo (*Il pianto d'Orfeo*) e un dramma musicale (*Il figlio prodigo*)². La maggior parte di questi testi sono stesi tra gli anni Trenta e Quaranta del Seicento e pubblicati solo dopo la morte dell'autore, sempre sotto falso nome e dunque con diversi problemi di attribuzione (emblematico il caso dei *Due anelli*, attribuiti in una tarda edizione veneziana a G.A. Cicognini). Rappresentano un'eccezione la *Finta pazza*, recentemente rinvenuta manoscritta e di cui non si ha notizia di alcuna stampa³, e *Il geloso non geloso*, pubblicata sì dall'autore vivente ma sotto pseudonimo e all'interno di un'opera narrativa, *Il Carnovale di Gotilbannio Salliebregno* (Venezia, Pinelli, 1639), dove il testo del *Geloso* è inserito nell'ultima delle tre *Veglie* di cui l'opera si compone, a riproduzione dello spettacolo a cui assistono i nobili protagonisti dell'opera-cornice, *Il Carnovale* stesso, nell'ambito dei festeggiamenti per il Carnevale genovese dell'Accademia degli Addormentati, nella quale Brignole Sale sembra consumare l'intera sua parabola di autore drammatico⁴.

¹ Per una bibliografia critica completa sul teatro di Anton Giulio Brignole Sale si rinvia al prezioso lavoro di CARLA BIANCHI, «*Il geloso non geloso*» di Anton Giulio Brignole Sale. Letteratura e cultura spagnola nel contesto accademico della Genova seicentesca, in *La Comedia nueva e le scene italiane del Seicento. Trame, drammaturgie, contesti a confronto*, a cura di Fausta Antonucci e Anna Tedesco, Firenze, Olschki, 2016, pp. 63-76; EAD., *Il teatro spagnolo nel «Satirico» di Anton Giulio Brignole Sale*, in *La letteratura degli italiani. Rotte confini passaggi*, Atti del XIV Congresso Nazionale ADI (Genova, 15-18 settembre 2010), a cura di Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Luigi Surdich http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Bianchi%20Carla_1.pdf; EAD., *Il "Quaderno di appunti" di Anton Giulio Brignole Sale*, Bologna, I libri di Emil, 2015.

² Lo stato dell'arte è descritto in CARLA BIANCHI, *Per l'edizione digitale del «Teatro» di Anton Giulio Brignole Sale*, in *I diversi fuochi della letteratura barocca. Ricerche in corso*, Atti del Convegno di Studi (Genova, 29-30 ottobre 2015), a cura di Luca Beltrami, Emanuela Chichiriccò. Simona Morando, Genova, De Ferrari, pp. 183-187.

³ La notizia del ritrovamento si legge in NICOLA MICHELASSI, SALOMÉ VUELTA GARCÍA, *Novità sul teatro italiano del Seicento dalla Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven*, in «Studi secenteschi», 51, 2010, pp. 352-356.

⁴ Sulla storia dell'Accademia genovese e sull'ampia bibliografia critica ad essa dedicata si veda oggi l'utile ricostruzione che si legge nelle pagine introduttive di *Leggi e ordini dell'Accademia degli Addormentati* (1587), a cura di Luca Beltrami, Manziana, Vecchiarelli, 2017, pp. 7-32.

È quindi necessario anzitutto considerare come a fronte di una scarsissima attenzione editoriale – nessuna opera drammatica stampata in vita in quanto tale – la fortuna rappresentativa del teatro di Brignole Sale sia piuttosto significativa. Diverse sono le notizie di messe in scena delle sue opere: quella degli accademici Annuvolati dei *Due anelli* e del *Pianto d'Orfeo* nel 1637 e nel 1642 e quella del *Geloso non geloso*, a Roma, tra il 1638 e il 1641, a cura di Teodoro Ameyden⁵. Sappiamo poi che *Il figlio prodigo* è scritto in occasione delle nozze della figlia di Anton Giulio con il Doge Francesco Imperiale Lercaro e pubblicato con la prefazione degli autori delle musiche (circostanza che fornisce una traccia rilevante della sua relazione con la scena reale)⁶, mentre *Li comici schiavi* recano nel frontespizio la notizia, pur senza l'indicazione della data, di una rappresentazione a San Pier D'Arena⁷. I pur limitatissimi raffronti testuali condotti finora, inoltre, hanno fatto emergere diverse delle più comuni difficoltà abitualmente testimoniate dagli studi filologici in testi teatrali ideati e distesi in stretta prossimità di un evento rappresentativo⁸.

Se quindi il disinteresse editoriale per i suoi scritti teatrali avvicina Brignole Sale a molti degli autori della Commedia ridicolosa di primo Seicento⁹, quello che lo caratterizza pare invece proprio il suo interesse per l'esito spettacolare del suo lavoro di autore e la sua attenzione nei confronti dell'attore, delle tecniche recitative e del rapporto tra il pubblico e la scena. Si tratta di aspetti già ampiamente rilevati¹⁰ e su cui non vale soffermarsi se non per ribadire il rapporto diretto e universale dell'opera di Anton Giulio – anche quella narrativa – con la scena: una scena che è luogo di relazione tra teatro accademico e professionale e al contempo polo complementare rispetto alla sala nell'affresco teatrale autorappresentativo della società oligarchica genovese¹¹.

L'evento teatrale, che costituisce per l'oligarchia genovese un momento festivo di esaltazione della vita pubblica, si alimenta nell'opera di Brignole Sale di questa dialettica – niente affatto implicita e, anzi, tematizzata con forza – tra eccezionalità dilettesca e pratica ordinaria e feriale, dialettica che coinvolge la società in sala in una costante contrattazione di valori tra scena e platea,

⁵ Cfr. FRANCO VAZZOLER, *Comici professionisti, aristocratici dilettanti e pubblico nella Genova barocca*, in *Genova nell'età barocca*, a cura di Ezia Gavazza, e Giovanna Rotondi Terminiello, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992, pp. 516-520 e MARIA GRAZIA PROFETI, *Lope a Roma. Le traduzioni di Teodoro Ameyden*, in «Quaderni di Lingua e Letteratura», 10, 1985, pp. 89-105: 94.

⁶ Su quest'opera in particolare si veda il già citato CARLA BIANCHI, *Per l'edizione digitale del «Teatro» di Anton Giulio Brignole Sale*, cit., p. 186.

⁷ [ANTON GIULIO BRIGNOLE SALE], *Li comici schiavi, comedia di Gabrielle Antonio Lusino. Rappresentata in S. Pier d'Arena e dedicata all'illustriss. Sig. mio Sig. Colendissimo il Signor Gio. Antonio Raggi*, Cuneo, Strabella, 1666.

⁸ L'unico esempio di indagine filologica sul teatro di Brignole Sale si legge in ANTON GIULIO BRIGNOLE SALE, *I due anelli simili. Commedia in 5 atti*, a cura di Romola Gallo Tomasinelli, Genova, Sagep, 1980 ma riflessioni accurate sulla veste linguistica e drammaturgica di un testo per molti versi analogo si trovano nell'ampio apparato critico di FRANCESCO MARIA MARINI, *Il fazzoletto. Tragicommedia inedita del secolo XVII*, a cura di Fiorenzo Toso e Roberto Trovato, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1997.

⁹ Si vedano, sull'argomento, le pagine introduttive dedicate alle vicende editoriali comuni al Brignole Sale e a diversi degli autori della Commedia ridicolosa (non ultimo l'appena citato Francesco Maria Marini, autore di un *Fazzoletto* rappresentato nel 1642 ma edito solo nel 1675 ed erroneamente attribuito a Brignole Sale) in LUCIANO MARITI, *Commedia ridicolosa: comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento: storia e testi*, Roma, Bulzoni, 1978.

¹⁰ Sulla dominante performativa nell'opera del Brignole Sale si veda quanto ampiamente rilevato in FRANCESCO D'ANTONIO, *De Janus aux Zanni. Académisme et innovation dans le laboratoire théâtral génois (1574-1645)*, Thèse de doctorat sous la direction de F. Decroisette, Université de Paris 8-Vincennes-S. Denis, 29 octobre 2005.

¹¹ FRANCO VAZZOLER, *Letteratura e ideologia aristocratica a Genova nel primo Seicento*, in *La letteratura ligure. La Repubblica aristocratica (1528-1797)*, Genova, Costa & Nolan, 1992, pp. 312-316.

portata avanti con un raffinato gioco di specchi¹². A livello organizzativo, il particolare statuto politico e sociale della Repubblica di Genova produce una situazione di originale vivacità in cui teatro pubblico e privato convivono integrandosi (e non a caso fin da fine Cinquecento il mecenatismo teatrale dei nobili genovesi si esprimeva nell'ospitalità offerta alle più affermate compagnie italiane dell'Arte come quelle dei Fedeli, dei Confidenti e dei Gelosi)¹³, e si impegnano in un vero e proprio regime di concorrenza di cui si trova ampio riscontro nell'opera di Brignole Sale.

A proposito delle *Instabilità dell'ingegno*, l'opera forse più rappresentativa della sua produzione¹⁴, Francesco D'Antonio sottolineava l'importanza della dimensione teatrale come oggetto di riflessione teorica e come spazio ideale di esercizio fisico, retorico e relazionale, segnalando l'attitudine di Anton Giulio a badare più all'aspetto performativo che a quello letterario dei suoi racconti, concentrandosi, anziché sul respiro narrativo, sulla sua interpretazione gestuale e prossemica; prendono vita, così, pagine scandite dalla consonanza tra il soggetto e l'oggetto del raccontare in cui è viva l'eco della recitazione accademica e forte la prossimità tra attori dilettanti e mercenari¹⁵. In questo senso è indicativo per il suo «valore documentario» il passaggio della settima giornata delle *Instabilità*, in cui due donne, Flerida e Felicita, si scontrano proprio come due prime donne dell'Arte per ottenere il ruolo di Capitano, stimolando al tempo stesso l'invenzione di nuove trame per le rappresentazioni degli Addormentati: testimonianza preziosa, questa, di «una scrittura delle *pièces* d'Accademia elaborata secondo le parti attribuite agli interpreti, il che l'avvicina alla scrittura teatrale degli attori professionisti, per i quali la drammaturgia dipendeva dall'organizzazione della compagnia»¹⁶.

Il *Quaderno di appunti* di Anton Giulio, recentemente studiato e parzialmente pubblicato da Carla Bianchi, ha svelato le fitte tracce sia delle puntualissime letture drammatiche di Brignole Sale (attinte principalmente al teatro spagnolo del Siglo de Oro) che, cosa ancor più interessante, dell'organizzazione del suo tavolino di autore drammatico: tra queste, un elenco di opere spagnole «accomodabili in hore 24» – e quindi adattabili alla durata prevista dalla normativa aristotelica –, cura che implica un'attenzione da apparatore, più che da autore letterato¹⁷, e una serie di scritti preparatori per opere drammatiche che presentano caratteristiche formali indicative di un rapporto strettissimo con la scena e con gli attori: l'alternarsi di battute in lingua completamente distese con altre solo abbozzate, da rendersi spesso in dialetto o in spagnolo, oppure l'indicazione dei lazzi delle

¹² ANTONIO DI NUZZO, *Le commedie di Anton Giulio Brignole Sale (1605-1662)*, Tesi di laurea, Facoltà di Lettere dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 1991/1992, p. 38.

¹³ È utile menzionare, tra le testimonianze del sodalizio la nobiltà genovese e società viaggiante dei comici (per le quali è ancora valida la ricognizione bibliografica di ARMANDO FABIO IVALDI, *Gli Adorno e l'Hostaria-Teatro del Falcone a Genova*, in «Rivista italiana di musicologia» XV, 1980, pp. 87-188), il caso esemplare della gelosa Isabella Andreini e dei suoi fitti rapporti con diversi membri delle famiglie Spinola e Doria o con un letterato Gabriello Chiabrera, per cui si veda, oltre al già citato FRANCO VAZZOLER, *Comici professionisti, aristocratici dilettanti e pubblico*, cit., anche ID., *Il poeta, l'attrice, la cantante. A proposito di Chiabrera nella vita teatrale e musicale del XVII secolo*, in «Teatro e storia» a. VI, n. 2, 1991.

¹⁴ ANTON GIULIO BRIGNOLE SALE, *Le instabilità dell'ingegno*, a cura di G. Formichetti, introduzione di C. Mutini, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984; su questo di veda il recente QUINTO MARINI, *Per una nuova edizione delle «Instabilità dell'ingegno» di Anton Giulio Brignole Sale*, in *I diversi fuochi della letteratura barocca. Ricerche in corso*, cit., pp. 188-212.

¹⁵ FRANCESCO D'ANTONIO, *Una poetica teatrale implicita: «Le instabilità dell'ingegno» di Anton Giulio Brignole Sale 1635*, in *Instabilità e metamorfosi dei generi nella letteratura barocca*, Atti del Convegno di Genova, 5-8 ottobre 2006, Venezia, Marsilio, 2008, pp. 163-180.

¹⁶ Cfr. *ivi*, pp. 171-172: 172.

¹⁷ Il documento si legge in appendice a CARLA BIANCHI, *Il «Quaderno di appunti» di Anton Giulio Brignole Sale*, cit., p. 260.

maschere che necessitano della messa in scena (reale o mentale) prima di essere fissate nella forma in cui le leggiamo nelle edizioni e nei manoscritti di Brignole¹⁸.

Tale dialettica tra professionisti e dilettanti si innesta, a livello drammaturgico, su un teatro che fonde i modelli alti del teatro secentesco italiano ed europeo con le maschere della commedia dell'Arte e il loro plurilinguismo (particolarmente sbilanciato in favore della dialettalità genovese)¹⁹; un teatro sollecitato dalle grandi questioni emblematicamente barocche – la finzione, le passioni – intorno alle quali si sviluppano trame di ascendenza tragicomico-romanzesca.

La sfida principale per l'editore consiste proprio nella ricostruzione del contesto di questo tipo di drammi – evitando di forzarne i tratti mimetici, letterari o metaforici – all'interno dell'«operatività» teatrale che sottendono, e cioè dentro quelle convenzioni cittadine, accademiche, recitative, letterarie, culturali ma anche e soprattutto festive che li plasmano a livello di prassi e convenzioni scenico-ideologiche in contrapposizione con la dimensione artistica e organizzativa che presiede le creazioni dei comici dell'Arte, che risponde al contrario ad esigenze di natura feriale, industriale e dunque borghese²⁰.

Li comici schiavi sono in questo senso un testo emblematico, eccellente banco di prova per uno studio preliminare sui moduli drammaturgici di Brignole Sale: vi compaiono, in un composto relativamente organico ed efficace, intreccio tragicomico con complicazioni spagnolesse, ambientazione esotica, maschere dell'Arte e una riuscita *mise en abîme* dell'incontro tra accademismo e professionismo teatrale con il più barocco degli espedienti, quello della commedia nella commedia.

Come è stato recentemente sintetizzato, l'inquadrare una commedia dentro un'altra, anche quando non rappresenti un momento di autocoscienza – e questo è probabilmente il nostro caso –, resta un modo per mettere il teatro al centro della rappresentazione, attraverso una «manipolazione dell'illusione» che confonde il discorso dell'autore con quello della scena dando vita a una finzione che è al contempo riflessione sulla finzione stessa²¹. Proprio in questa direzione si è scelto di indagare *Li comici schiavi*, nel tentativo di proporre una lettura di questa riflessione performativa sui rapporti di forza che reggono il teatro di Brignole Sale e mettere in luce la dimensione operativa nella quale questo prende forma.

Nel dramma rappresentato nella cornice, Radamisto, re dell'isola di Gerba, sbarca a Tripoli, dove si unisce a una compagnia di comici professionisti per introdursi alla corte del re Moriarba e rapire la sua amata Daraida, promessa sposa del re per ragioni politiche. Alla stessa compagnia si aggrega, sotto il falso nome di Filandro, il nobile napoletano Lelio, anche lui allo scopo di entrare a Tripoli per salvare la sua amata, Rosalda, di cui lo stesso re Moriarba è invaghito, a dispetto della ragion di stato che lo vorrebbe sposo di Daraida. Il disegno di Radamisto e Lelio/Filandro, che pure non conoscono le rispettive identità, è identico: usare i comici e la loro commedia come un

¹⁸ Cfr. *ivi*, pp. 169-170.

¹⁹ La dominante ligure all'interno del plurilinguismo della commedia è rilevata in MARCO CORRADINI, *Il teatro comico di Anton Giulio Brignole Sale*, in *La tradizione e l'ingegno. Ariosto, Tasso, Marino e dintorni*, Novara, Ed. Interlinea, 2004, pp. 159-177.

²⁰ Sulla questione si rinvia ancora a LUCIANO MARITI, *Commedia ridicolosa: comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento: storia e testi*, cit.

²¹ MARIAGABRIELLA CAMBIAGHI, *Le commedie in commedia. Rappresentazioni teatrali nella finzione scenica*, Milano, Mondadori, 2009, p. 1; sull'argomento si veda anche il più recente *La Scène en miroir: métathéâtres italiens (XVI-XXI siècle)*, in *Studi in onore di Françoise Decroisette*, éd. par Céline Frigau Manning, Paris, Classiques Garnier, 2016.

cavallo di Troia per entrare a corte. Questo, però, riesce solo in parte, perché una complicata serie di rivalità amorose ed eccessi di passione portano alla luce la vera identità dei due: ed è proprio la commedia in commedia, che occupa buona parte dell'atto IV, a far esplodere il conflitto.

La trama di quest'ultima è sostanzialmente il riflesso di quella della cornice. Il giovane amante Curtio (interpretato dal nobile Lelio, che si finge il comico Filandro) cerca di introdursi a corte per salvare la sua amata Vittoria (interpretata dal servo di Lelio, Perillo, che si finge la comica Elpidia), che il re Demonodonte tiene prigioniera. Il suo piano consiste nell'avvicinarsi al re con un dono singolare: uno spettacolo di follia, quello di Lepidiglio (Radamisto) che alla sola vista di una donna dà in un comico delirio amoroso. Nel momento dell'incontro tra Vittoria e Lepidiglio, con una complicata serie di reazioni a catena di cui si dirà tra poco, la pazzia si trasferisce dalla scena interna a quella esterna, e la rappresentazione si interrompe nella confusione generale.

Immediato, davanti a questo episodio, il raffronto con il più esemplare dei modelli comici di teatro nel teatro del nostro Seicento, quello delle *Due commedie in commedia* di Giovan Battista Andreini²², raffronto che evidenzia immediatamente, per contrasto, le specificità di questo episodio: Brignole Sale, al contrario di Andreini, non investe in nessun modo sul potere salvifico del teatro e non dimostra alcun interesse per la rappresentazione mimetica del mondo dei comici dell'Arte in sé. Ma questo non significa che l'innesto metateatrale sia pretestuoso, slegato da una pratica concreta della scena – certo, non quella dei comici – e neppure che si esima dal veicolare un preciso valore del teatro.

Quella di Andreini, d'altra parte, è una riflessione di eccezionale spessore, nata dall'esperienza del più grande attore-drammaturgo del barocco italiano. La prassi delle commedie in commedia è decisamente meno penetrante, e prevede un uso ben più strumentale dell'artificio drammatico sia sul piano funzionale che su quello più puramente spettacolare. Pensiamo, nell'ambito della produzione dei comici italiani, alla *Comedia in commedia* di Basilio Locatelli, dove i comici scritturati per i festeggiamenti nuziali finiscono involontariamente per far esplodere i conflitti del pubblico, o alle *Commedie in commedia* della raccolta Casamarciana, dove il dramma interno è ideato e rappresentato proprio per consentire un rapimento amoroso, oppure alla *Fortuna di Flavio* di Flaminio Scala o ancora allo *Schiavetto* di Andreini, dove la *pièce encadrée* è utilizzata come palcoscenico interno per consentire la libera esibizione delle qualità fisiche e d'invenzione dei personaggi che agiscono nella *pièce cadre*.

Il modello, insomma, è estremamente elastico, e si adatta a rappresentare, per restare ai paradigmi produttivi tipicamente italiani, tanto il mondo individualista degli istrioni nei *Buffoni* di Margherita Costa che la corte degli inganni e delle macchinazioni dell'*Impresario* di Gian Lorenzo Bernini, reagendo ed adattandosi parallelamente ai diversi tipi di occasionalità e convenzioni spettacolari che incontra in ambito europeo: nell'Inghilterra elisabettiana della *Spanish Tragedy* di Kidd o di *Amleto* e del *Sogno di una notte di mezza estate*; nella Spagna picaresca del *Fingido verdadero* di Lope e del *Retablo de las Maravillas* di Cervantes; nella Francia delle tre *Comédie de comédiens* di Baro, Gougenot e Scudéry, dell'*Illusion comique* di Corneille e poi ancora dell'*Impromptu* di Moliere, che si

²² Il riferimento va a FRANCO VAZZOLER *Equivoci della politica, equivoci della scena nella Genova barocca. Appunti sul teatro di Anton Giulio Brignole Sale, in Il valore del falso. Errori, inganni, equivoci sulle scene europee in epoca barocca*, a cura di Silvia Carandini, Roma, Bulzoni, 1994, pp. 195-214: 211, che accentua la differenza d'impostazione dell'episodio metateatrale nelle due commedie e a MARCO CORRADINI, *Il teatro comico di Anton Giulio Brignole Sale*, cit., p. 75, che si concentra invece sulle affinità strutturali tra *Li comici schiavi* e *Le due commedie in commedia* e più ancora *Lo schiavetto* dello stesso Andreini, pur con esiti diversi dall'analisi qui impostata.

segnala per un gusto per la stratificazione che emergerà ancora dal ventaglio di proposte del *Nouveau Théâtre Italien* di Riccoboni²³.

L'occasione metateatrale dei comici *Comici schiavi*, al pari di quelle sopra citate, è articolata in modo da costituire un osservatorio straordinario sul contesto culturale e rappresentativo del teatro barocco genovese.

L'elemento in assoluto più rilevante, quello che emerge in modo più marcato per contrasto con episodi simili, è la forte instabilità dello statuto ontologico dell'attore. Mezzettino, il Dottore e il genovese Caporale, i tre attori che formano la malconcia compagnia che sbarca a Tripoli in apertura di commedia, sono infatti personaggi estremamente ambigui, nei quali i tratti dei comici professionisti e quelli delle maschere che rappresentano abitualmente sono così perfettamente fusi che loro stesse biografie di attori, delle quali nel corso del testo emergono alcuni episodi, coincidono con quelle dei tipi fissi cui i loro personaggi fanno riferimento.

Questa confusione identitaria, al contrario di quanto avviene d'abitudine nei canovacci dei comici dell'Arte o nelle drammaturgie degli autori che poggiano sul loro mestiere, non permette di riconoscere nei comici di Brignole Sale una componente compatta, distinta e disomogenea rispetto al tessuto sociale cittadino. E il crollo della rappresentazione corporativa del mondo degli attori non può che allontanare la fascinazione per l'altro, il diverso e l'esotico che a questa di norma si accompagna.

Al di là di una solida precarietà esistenziale – sono poveri, girovaghi, litigiosi e privi di risorse –²⁴ non c'è nulla che distingua i comici dagli altri personaggi. Non la condizione di maschere, che condividono con il Capitano spagnolo e la serva genovese Minetta che vivono stabilmente alla corte del re Moriarba a Tripoli, e tantomeno quella di attori. La loro professionalità, anzi, è talmente superflua agli occhi di Brignole Sale che nessuno di loro ha parte attiva nella commedia, orchestrata e recitata dagli infiltrati Lelio, Perillo e Radamisto che si appropriano senza alcuna fatica della scena per raggiungere i loro scopi.

L'antimimetismo della raffigurazione dello statuto di attore – non una vera professione ma una sorta di *state of mind* condiviso da tutti i personaggi e che trova la sua massima espressione proprio quando è slegato dalla dimensione commerciale – si configura dunque in una rappresentazione basso-parodica del mondo dei comici, che assolve nella commedia a due funzioni centrali.

La prima è quella di permettere agli attori dilettanti di appropriarsi in modo pieno, totale, di tutto il potenziale comico delle maschere e del loro particolare statuto semiotico, cioè del loro

²³ Impossibile non pensare, in ambito francese, all'esito marivaudiano del motivo dell'approdo insulare delle maschere dell'Arte nell'*Île des esclaves* (1725), che rivela la persistenza e la duttilità del sodalizio tra esotismo e metateatralità, sodalizio che finisce spesso per incontrare le istanze di un discorso utopico imperniato sulla condizione sociale degli stessi professionisti del teatro. Molto interessante, per chiarire la posizione di perfetto disinteresse di Brignole Sale rispetto alla questione, è il confronto tra *Li comici schiavi* e il prologo *Les Comédiens esclaves, Prologue, Par Messieurs Lelio fils, Dominique et Romagnesi, Représenté pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi le 10. Août 1726*, Parigi, Briasson, rue Saint Jacques, à la Science, che è possibile qui solo segnalare per la perfetta identità delle premesse e la totale divergenza degli esiti, dei quali mi riprometto di discutere in altra sede.

²⁴ Si vedano, tra le altre, la ridicola baruffa tra i comici ubriachi nella scena V, 8 e la lettura delle carte rubate ai comici da Minetta, che racchiudono i segreti di un mestiere che Brignole Sale ridicolizza impietosamente. Nelle carte di Gratiano si leggono: delle «ricette per la memoria», che consistono nel «mangiare cose salate, e non bere, provato, e riuscito, perché l'uomo di raccorda sempre d'haverle mangiate»; un «compendio dell'arte Rettorica», che prescrive di «parlar assai: fuggir la conclusione, e perché gli altri non t'intendano, non intender ne anco te stesso»; un «modo di allettare i clientuli, e trattenerli» che impone di «prometter molto, & osservar tardi». In quelle del Caporale, invece, si trova un elenco di prestiti e pegni, mentre in quelle di Mezzettino si legge semplicemente una «ricetta da polpette, e da gelatina» (cfr. *ivi*, V, 13, pp. 188-189).

essere sulla scena non solo come segni, e quindi come personaggi, ma come segni di segni, personaggi di personaggi. Annullando ogni discriminazione tangibile tra maschere e attori, professionisti e dilettanti – e ferma restando, si è detto, la superiorità artistica e civile dei secondi sui primi –, la relazione tra scena e platea resta completamente affidata ai nobili attori improvvisati, immagine palmare della compagnia di dilettanti accademici che sulla scena di Brignole Sale sono i veri padroni di casa. Radamisto, Lelio/Filandro e il suo servitore Perillo/Elpidia, i finti comici che si mescolano ai professionisti per salvare le loro amate, sono continuamente indicati dall'autore come gli organizzatori dello spettacolo, i veri motori dell'azione, e soprattutto come i veri virtuosi della recitazione, capaci di trasferire consapevolmente sulla scena i sentimenti che vivono nella realtà e quindi di interpretare il ruolo di amanti sulla scena, al contrario dei comici professionisti, costretti quasi a loro insaputa a mettere in scena sé stessi²⁵.

La seconda funzione cui assolve questa marginalizzazione del professionismo comico, conseguente alla prima, è quella di rendere "praticabili" per gli attori dilettanti tanto gli abiti degli attori che la macchina della commedia in commedia come emblemi di travestimento, inganno e simulazione e dunque perno dell'allegoria finzionale che attraversa l'opera fin dal prologo; questo, infatti, fa immediatamente punto sul "valore del falso", rivolgendosi alle donne spettatrici (*topos* di larghissima fortuna nel barocco genovese)²⁶, per invitarle ad amare i personaggi che gli attori dilettanti incarnaeranno nella finzione: se sapranno amare questi, si dice, non potranno evitare di amare, nella realtà, gli attori stessi.

Nel gioco di specchi che è il teatro accademico di Brignole Sale – un teatro d'occasione, di festa – la scena si sgancia con disinvoltura da ogni intento edificante. Le agnizioni e i pentimenti che intervengono a chiudere le *Due commedie in commedia* di Andreini, volti a rendere efficace un'apologia etica della professione teatrale dalla quale l'opera di un comico/letterato come Andreini non si stacca mai, sono esattamente agli antipodi. Il nobile Anton Giulio, libero da questo genere di necessità autoautorizzanti perché perfettamente garantito, a livello etico, dall'omogeneità di valori tra chi allestisce la rappresentazione, chi la promuove e chi ne fruisce, crea tra la scena e la sala un rapporto libero e ammiccante, fondato sulla reciprocità.

Verità e inganno finiscono per confondersi al punto che sul loro avvicinarsi si gioca l'intera commedia, costruita per variazioni e raddoppiamenti di un dispositivo finzionale che si fa metafora

²⁵ Indicativa in questo senso è la scena II, 4, dove i comici si presentano al re con le loro ibride e disordinate biografie di "maschere recitanti" con l'eccezione di Filandro, che si mostra immediatamente in grado di assumere la direzione del gruppo e di riflettere sia sulla complicata performance che lo aspetta («questa è una Scena, che fa rappresentare più persone a una persona sola; un amante per più d'una maniera privo di libertà, Comediante finto, e vero amatore, servo di chi serve, e per colpa d'un troppo grande affetto nemico di se medesimo, e disprezzator d'ogni pericolo») che sull'essenza stessa del recitare («Ogni azione è così tributaria degli uomini grandi, che ancora nel fingere si servono da dovero. Riceverà pertanto la Maestà Vostra in grado, che offrendole i nostri cuori tutto quello, che vagliono con recitar delle Comedie, che finalmente sono lo specchio, e la norma degli accidenti humani, vadano essercitando tutto quello, che possono valere in servirla, & in darle gusto»), dimostrando una consapevolezza ontologica lontanissima da quella degli attori suoi compagni («Io faccio l'amore, e mi trasformo così nella parte, che recito, che ogni luogo mi è Scena ma non ogni Scena mi riesce; fingo, per far una volta da dovero, & ho così fatte mie lagrime, & sospiri, che sono in questo perpetuo recitante, senza che o questi mai mi lascino, o mai io da loro mi divida») (pp. 34-36).

²⁶ Il prologo propone un ribaltamento di prospettiva tra attori e pubblico («ma insomma io m'accorgo d'esser ad un tratto divenuto spettatore di Recitante», ivi, p. 7) proprio in virtù della spettacolarizzazione della componente femminile di quest'ultimo (le donne, dice, «han fatti spettatori noi stessi di questa nostra commedia, di cui credevamo le venute ad essere spettatrici» p. 8); tale spettacolarizzazione rientra in un discorso radicato nelle complesse dinamiche della vita teatrale genovese tratteggiate in FRANCO VAZZOLER, *Equivoci della politica, equivoci della scena nella Genova barocca. Appunti sul teatro di Anton Giulio Brignole Sale*, cit.

estesa, secondo un processo di formalizzazione tipicamente barocco²⁷. La finzione, infatti, è elevata alla doppia funzione di strumento conoscitivo e dinamico nel corso di tutta la *pièce quadre*. L'intero testo procede attraverso un ricorrente aprirsi di scene interne, entro le quali l'azione è affidata a personaggi che continuamente si mascherano, si scambiano gli abiti e le identità, mentendo e recitando tra di loro.

L'indizio testuale più lampante, in questo senso, è l'uso strutturale che Brignole Sale fa di soliloqui e a parte. Nei *Comici schiavi* ci si trova di fronte ad un eccezionale numero di scene aperte da discorsi che i personaggi recitano tra sé (spesso addirittura a canone con il loro interlocutore, senza ascoltarci) per mettere al corrente chi legge o ascolta della scena che stanno per allestire: delle bugie che diranno e della verità che sperano di ottenere attraverso quelle²⁸. L'intero discorso della commedia si articola così su più piani diversi: quello del falso, che si sviluppa nei dialoghi, quello del verosimile, introdotto dalle riflessioni tra sé, e quello del reale, che affiora dai passaggi metateatrali di cui è disseminata la commedia, nella quale ha una grandissima parte il colloquio diretto degli attori con il pubblico. Emblematici, in questo senso, sono le due maschere genovesi della serva Minetta e del Caporale, tramite preferenziali del discorso tra palco e platea sul valore del Carnevale, della commedia e del sottile gioco di simulazione che governa i rapporti sociali – soprattutto, in coerenza col prologo, quelli tra i sessi²⁹ –, e il personaggio di Polidoro, vanitoso cicisbeo che si rivolge esclusivamente, di nuovo, al settore femminile del pubblico, con il quale ha un'eccellente consuetudine per via dei suoi trascorsi biografici *en travesti*³⁰.

Tra le pieghe del testo, inoltre, si rivela una società che vive nella costante tensione della rappresentazione: fin dalla prima scena del dramma, ogni singolo personaggio rinvia alla commedia che verrà recitata nell'atto IV come al momento in cui, complice la sospensione del tempo regolare, ognuno avrà occasione di passare dai propositi ai fatti, dando campo all'azione. Nel corso della commedia, ripete più volte ciascuno, gli amanti potranno riconoscersi, incontrarsi e confessarsi i reciproci amori o avere conferma delle infedeltà; durante la commedia verranno attuati tutti i disegni di veri e falsi avvelenamenti (con i conseguenti veri e falsi impazzimenti) che assicureranno la salvaguardia dello Stato, evitando la guerra; durante la commedia, ancora, il re potrà vedere la messa in scena delle sue glorie amorose; durante la commedia, infine, ogni personaggio potrà finalmente essere e agire senza dover dissimulare, coperto dalla finzione sistemica del teatro. Si leggano, a conferma del valore di sospensione collettiva, pubblica, del momento performativo, le prime otto scene dell'atto IV, dove gli attori e gli spettatori della *pièce encadrée* intrattengono un dialogo fittissimo, in contrappunto con l'azione, che scioglie e ridiscute il tessuto dell'azione stessa e

²⁷ Nella sua analisi del modello strutturale della *Vignata* di Salvati, Mariti sottolineava infatti come sia tipico del versante ridicoloso della drammaturgia barocca evidenziare un paradigma e lavorare sulla sua variazione «secondo un processo formalizzatore tipico del discorso “metaforico” secentesco» (cfr. LUCIANO MARITI, *Commedia ridicolosa: comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel seicento: storia e testi*, cit., p. CIX).

²⁸ Memorabile in questo senso la *performance* di Lelio (nei panni dell'attore Filandro), che nelle scene III, 1 e III, 2 finge di recitare la parte dell'innamorato davanti alla sua vera amata, Rosalda, che non conosce la sua identità, suscitando in lei una reazione tale da farne crollare la maschera, costringendola ad ammettere davanti al re di amare un altro uomo.

²⁹ Si vedano in particolare gli efficacissimi commenti in genovese di Minetta sull'orgoglio e sul contegno muliebre alle scene II, 9 e IV, 10.

³⁰ Il riferimento va alla scena III, 8, dove Polidoro vanta la propria abilità nell'imitare il portamento delle più belle e bizzarre dame della città e racconta degli anni trascorsi in abiti femminili alla corte del Gran Sultano per poter godere della vicinanza della figlia di questi, e alla scena IV, 9, dove ricorda alle dame spettatrici di aver loro donato profumi, di aver loro insegnato l'arte del trucco e di averle cavallerescamente corteggiate in pubblico senza aver mai nemmeno immaginato di incontrarle in privato.

le convenzioni drammatiche su cui si fonda, in un botta e risposta che è necessaria integrazione dello spettacolo.

Strettamente legato a quest'uso della finzione come elemento dinamico e conoscitivo – e soprattutto alla capitalistica appropriazione da parte dei nobili dilettanti dell'esperienza dei comici salariati – è, in ultimo, l'impiego del *topos* della pazzia, vero e proprio caposaldo dell'arte degli attori. Nella *pièce encadrée*, si diceva, il pazzo ridicolo Lepidiglio (Radamisto), offerto in dono al re, avrebbe dovuto consentire al giovane Curtio (Lelio/Filandro) di entrare a corte e rapire la sua amata Vittoria (Perillo/Elpidia). Nel frattempo, però, la *pièce quadre* è attraversata da un vero e proprio domino di follia. Daraida, che del nobile Radamisto è la segreta amante, sceglie proprio il momento della rappresentazione per fingersi pazza ed evitare il matrimonio con il re di Tripoli, assecondando senza saperlo il piano dello stesso re, convinto di averle somministrato un intruglio allucinogeno che dovrebbe fare effetto proprio nel corso della commedia. Nello stesso momento, Rosalda dà in escandescenze, ingelosita dalla *performance* amorosa di Lelio con quella che crede la comica Elpidia. Nello stesso momento, arrivando al parossismo, Radamisto perde il senno, sconvolto dal delirio simulato della sua amata Daraida.

Le scene centrali dell'atto IV sono una vera e propria esplosione. Un'esplosione che Brignole Sale costruisce intenzionalmente non tanto in omaggio quanto in parodia delle celebri scene di pazzia degli attori dell'Arte. Il contagio degli impazzimenti veri e falsi, la copiosa verbalizzazione del delirio amoroso (quello di Radamisto in particolare) e l'impetuosa svestizione di un'attrice impazzita³¹ – resa famosa, com'è noto, dalle *performances* di Isabella Andreini – esauriscono quasi l'intero spettro delle modalità della follia del teatro professionisti, lo stesso che si vede, per dire solo degli esempi più eclatanti, nell'atto comico della *Centauro* di Giovan Battista Andreini o nella *Pazzia di Isabella* di Flaminio Scala.

La tematizzazione della pazzia e della sua simulazione, non semplice elemento comico ma immagine metateatrale della commedia stessa e dell'arte degli attori (perché la *pièce encadrée* sta alla *pièce quadre* come la *performace* di follia sta alla *pièce encadrée*), è di nuovo uno di quegli elementi forti che Brignole Sale piega alle proprie esigenze di esaltazione del teatro dei dilettanti, concentrandolo intorno al nucleo forte della commedia in commedia e spingendolo virtuosisticamente verso l'accumulo e l'eccesso, in una dimensione che è comica non più in quanto tale, per la bravura degli interpreti, ma perché appunto caricaturale e quindi straniata rispetto al modello che svuota nell'atto di citare.

Esemplare, in questo senso, la scena dello spogliarello, che si fa, da sensuale cavallo di battaglia delle attrici dell'Arte, deformazione grottesca, affidata peraltro, seconde le convenzioni del teatro accademico, ad un attore dilettante, e dunque un uomo che recitava in abiti femminili. Esemplare, si noti, non come semplice caricatura, ma come momento di messa a fuoco di quello che è forse il tema principale del teatro del Brignole Sale, quello del travestimento. Un travestimento che, inteso di solito come reificazione della menzogna – una menzogna che la sospensione teatrale e festiva del Carnevale permette di svelare come unica chiave d'accesso alla verità –, diventa qui immagine guida dell'opera stessa. Gli interpreti, non più maschere involontarie ma attori d'elezione, consapevoli del proprio ruolo, giocano con le stesse armi dei professionisti loro rivali divertendosi a spogliarsi,

³¹ Ivi, IV, 8, p. 136: «Dar. È tempo di dar principio alla machina, olà che fate, toglietemi questa Corona, levatemi questa Porpora che non mi lascia mostrar la candidezza del seno».

letteralmente, svelando i trucchi del loro mestiere: e cioè svelando, qui, sotto il finto delirio dell'interprete di un'innamorata, il corpo reale del giovane nobile che la interpretava³².

L'intento, in linea con quello che sembra giustificare l'inclusione di una compagnia di comici tra i personaggi della *pièce*, appare dunque radicalmente parodico: forzare nella commedia l'Arte dei professionisti, con le loro maschere e il loro potenziale eversivo, e così inglobarla, depotenziarla e costringerla a servire la causa della concorrenza, deviandone il corso naturale a vantaggio dei nobili protagonisti del Carnevale genovese.

³² Sul tema del travestimento, introdotto nei *Comici schiavi* soprattutto dal personaggio di Vittoria/Elpidia/Perillo, servitore tanto doppio e ambiguo da concentrare intorno al suo triplo ruolo *gender fluid* gli intrighi amorosi e le smanie sensuali dell'intero dramma, sarà necessario tornare più ampiamente in altra sede per la centralità che questo ha nell'intera drammaturgia brignoliana.