

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA



**DOTTORATO DI RICERCA IN DIGITAL HUMANITIES  
ARTE, SPETTACOLO E TECNOLOGIE MULTIMEDIALI  
XXXV CICLO**

*Tesi di dottorato*

**I canovacci della Commedia dell'Arte:  
una prospettiva di catalogazione**

Cecilia Corpetti

Supervisore di tesi  
prof. Roberto Cuppone

2022/2023



## Indice

Premessa .....	3
PARTE PRIMA - Recitare <i>a soggetto</i> .....	6
1. Nella «terra di nessuno».....	6
2. Dalla teoria alla scrittura: la nascita del canovaccio .....	8
Il gioco delle parti.....	12
Interminabili giochi di scena: i lazzi.....	21
3. I repertori storici .....	23
La Raccolta Corsiniana (Roma).....	27
<i>Della scena de Soggetti comici</i> di Basilio Locatelli (Roma).....	32
<i>Dell'opere regie</i> di Ciro Monarca (Roma).....	36
La Raccolta Magliabecchiana (Firenze).....	40
La Raccolta Casamarciana (Napoli) .....	42
La <i>Selva</i> di Placido Adriani (Perugia).....	45
Il “Manoscritto Montalvo” (Firenze) .....	48
PARTE SECONDA – Il sito web, la proposta .....	50
1. Alcune piattaforme teatrali.....	51
A.m.at.i .....	52
Herla .....	54
Incommedia .....	56
2. Perché una nuova piattaforma?.....	57
3. Il modello di schedatura: l’Istituto Centrale per il Catalogo Unico.....	60
4. Programmi a confronto.....	61
Manus .....	61
Collective Access .....	69
5. La presentazione delle schede .....	71

6. Il sito web: descrizione e funzionalità.....	73
7. Conclusioni .....	85
PARTE TERZA – Un esempio di utilizzo .....	88
1. Alcuni scenari a confronto .....	89
2. Il <i>topos</i> della pazzia .....	91
<i>La pazzia di Doralice</i> , Basilio Locatelli .....	94
<i>La pazzia di Isabella</i> , Anonimo Corsini .....	101
<i>La pazzia d’Aurelio</i> , Ciro Monarca .....	106
BIBLIOGRAFIA.....	110
Testi generali sulla Commedia dell’Arte .....	110
Teoria della scrittura a soggetto .....	112
Saggi di interesse per il Codice Corsiniano.....	113
Saggi di interesse per <i>Della scena de’ soggetti comici</i> .....	114
Saggi di interesse per <i>Dell’opere regie</i> .....	114
Saggi di interesse per la Raccolta Magliabecchiana .....	115
Saggi di interesse per la Raccolta Casamarciana.....	116
Saggi di interesse per la <i>Selva</i> di Placido Adriani .....	117
Saggi di interesse per il “Manoscritto Montalvo” .....	118
Sitografia.....	119

## Premessa

La Commedia dell'Arte, come si sa, si valeva di una scrittura cosiddetta a soggetto: gli spettacoli venivano messi in scena (“concertati”) a partire da scritture di sintesi, spesso consuntive di precedenti allestimenti, che fra trascrizione e progetto, si sono sedimentate forse nel più imponente archivio di drammaturgie della storia del teatro: un *corpus* che, comunque lo si voglia delimitare, è costituito da più di mille “scenari” o “canovacci” o “soggetti” di diversa provenienza e destinazione. Questo enorme patrimonio però ancora oggi, nonostante le crescenti risorse multimediali, non può contare su una piattaforma che possa garantirne la consultazione, il confronto e l’analisi critica-testuale, ma soprattutto teatrale.

Perché se infatti questi materiali, per la loro difformità, si potrebbero in ultima analisi sottrarre a un confronto filologico *stricto sensu*, presentano invece, esattamente per ciò che *non sono* (cioè scritture teatrali estese) una comune valenza antropologica, ancora tutta da esplorare e comprendere nella sua efficacia e durata plurisecolare.

La presente ricerca dunque si propone di progettare, in principio, un sito che raccolga e pubblichi quantomeno il nucleo più omogeneo di queste scritture, tratto dalle più consistenti raccolte italiane del XVII secolo, con la duplice finalità da un lato di favorire e incrementare una ricerca rapida e immediata, a disposizione di biblioteche di pertinenza e di atenei universitari tanto quanto di singoli studiosi; dall’altro la possibilità di ricavare attraverso la comparazione diretta delle raccolte e dei manoscritti nuove informazioni in campo filologico, letterario, teatrale.

Il lavoro è dunque organizzato in tre parti.

La prima, prevedibilmente, si occupa di tracciare un panorama storico riguardo la nascita del canovaccio, dal momento che la storia della Commedia dell'Arte trova le sue fondamenta nello sviluppo della scrittura scenica.

La seconda parte affronta il tema della creazione di un database che intenda configurarsi

come un archivio organizzato di dati, proponendosi come la piattaforma di catalogazione di cui è mancante il patrimonio della Commedia dell'Arte. Come anticipato, la sua realizzazione è necessaria non soltanto per “facilitare” la consultazione di questi materiali, ma anche per prevedere un forum per i visitatori: perché l'idea è quella di permettere e anzi incoraggiare una costante interazione. In tal senso il contributo principale consisterebbe nella possibilità di realizzare una piattaforma online in cui la ricerca, l'informazione e la presa visione dei materiali scritti abbiano un riscontro anche dal punto di vista iconografico, così da permettere uno studio completo. In questa seconda parte dunque viene presentato il *corpus* che costituisce il periodo d'oro della Commedia dell'Arte, che qui verrebbe riunito, repertoriato e finalmente pubblicato per la prima volta.

La terza ed ultima parte è dedicata a una prima comparazione fra un numero ristretto di documenti così da offrire l'*exemplum* di un potenziale percorso utente. Come *fil rouge* è stato scelto l'argomento della “pazzia”, *topos* fra i più frequentati della Commedia dell'Arte e non solo: si pensi al successo della *Pazzia di Isabella*, basato su un complicato intreccio amoroso che da un lato riprende temi epici e ariosteschi, dall'altro anticipa la sensibilità barocca.

# **PARTE PRIMA**

# Recitare a soggetto

## 1. Nella «terra di nessuno»

Il fenomeno teatrale della Commedia dell'Arte ha prodotto circa mille scenari o canovacci che costruiscono il patrimonio sapienziale di un nuovo modo di fare teatro nell'arco di due secoli, fra cinquecento e settecento, il cui studio però ha avuto inizio solo nella seconda metà dell'ottocento. L'analisi di questa grande varietà di documenti ha permesso di addentrarsi in quella «terra di nessuno»<sup>1</sup> in cui esperienze provenienti da mondi diversi si sono mescolate fra loro, arricchendosi a vicenda. È in questo territorio, neutrale e comune, che convergono personaggi tipici, i cosiddetti “tipi fissi”, ma anche motivi comici riproposti sulle scene di tutta Europa. A differenza di quanto accadeva nelle corti d'Europa però, spesso - nel loro paese - gli attori italiani ricorrevano a testi imparati a memoria. Nelle corti estere, dove l'italiano non era lingua conosciuta, gli stessi attori potevano servirsi di un solo modo di recitare: all'improvviso.

La tecnica dell'improvvisare, dagli italiani – soli fra tutti – posseduta, sviluppata, trasmessa di generazione in generazione, costituirebbe il segreto della Commedia dell'Arte<sup>2</sup>.

Questa “industria di teatro”, come la definiscono Benedetto Croce e in seguito Roberto Tessari, risulta un grande progetto universale denso di personaggi, situazioni e schemi che si

---

<sup>1</sup> Espressione utilizzata da Annamaria Testaverde per definire il territorio in cui convergono le esperienze dei comici della Commedia: “Introduzione” a Id., *I canovacci della Commedia dell'Arte*, Torino, Einaudi, 2007, p. XVII.

<sup>2</sup> Ferdinando Taviani, Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Firenze, la Casa Usher, 1982, p. 309.



richiamano continuamente, dando vita a un gioco scenico fatto di regole e modi d'espressione che alla fin fine saranno fissati su carta. Crollano i confini, il mondo si sposta e si ricompone da un'altra parte arricchendosi di traiettorie nuove e prestandosi a continue modifiche a seconda dell'interprete. Questo perché "muta lo spirito e, concretamente, mutano la preparazione e le attitudini della folla in cui ogni spettacolo si avvera"<sup>3</sup>.

I nuovi incontri portano nuova energia e i risultati di questo gioco giullaresco convergono nell'utilizzo della scrittura come strumento da affiancare alle rappresentazioni sceniche. Ne deriva un ricco patrimonio di frammenti che sono stati inseriti all'interno di raccolte e miscellanee che recano la firma di professionisti (e non) e di cui tuttora si studiano i connotati. La vastità e la frammentarietà di questi scritti hanno però causato non poche difficoltà, sia nello studio dei singoli manoscritti che nella loro attribuzione: tanto più quando sono anonimi, lo studioso riscontra la difficoltà maggiore nel decretare se essi siano di provenienza professionale o dilettantesca (e dunque più probabilmente derivata). Ciò nonostante, questo ricco bagaglio mostra una costante identificazione con, se non oggettiva appartenenza a un mondo creativo che fonda sul canovaccio la propria drammaturgia.

Delimitati i confini di questo fenomeno teatrale, occorre concentrarsi sul processo di produzione. La scrittura dell'azione e del dialogo, il lavoro di bottega che si cela dietro alle scritture comiche, permette la messa su carta della composizione scenica in prospettiva di uno spettacolo. Questa è una pratica che ha alle spalle una lunga storia da cui è opportuno partire.

---

<sup>3</sup> Mario Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, Milano, Augustea, 1930 (ed. anast. Milano, Sansoni, 1982), p. IX.

## 2. Dalla teoria alla scrittura: nascita del canovaccio

Due generi di Commedia popolari ebbe l'Italia, quasi affatto sconosciuti ambedue, ed ambedue importantissimi: le Commedie *scritte* e le *improvvisate*. Noi dobbiamo ora rivolgere la nostra attenzione alle seconde. Si chiamò Commedia *improvvisa* o *dell'arte* quella della quale non è disteso il dialogo, ma semplicemente è fatta la divisione delle scene ed accennato ciò che i personaggi debbono dire. Questa Commedia, che probabilmente si recitò per tutto il Medioevo dagli istrioni più volgari, mezzi medianti e mezzi saltimbanchi, salì grande onore verso la fine del secolo XVI. Vediamo prima di tutto ciò che essa fosse. La Commedia dell'Arte è essenzialmente intreccio, e sempre d'intreccio amoroso. I mezzi de' quali si serve, sono generalmente poveri e volgari. Per metterci sotto gli occhi le segrete furfanterie d'un uomo, si fa ch'egli stesso, in un soliloquio, le racconti al pubblico. Per far credere d'esser morti, si ricorre ad un sonnifero. Una donna per i suoi intrighi d'amore si finge muta e spiritata, e spiritati si fingono gli amanti ed i servi<sup>4</sup>.

Nell'Italia fra cinquecento e seicento convivono, quanto alla scrittura, due tipologie di commedie: quelle scritte per esteso e quelle a canovaccio. Queste ultime nascono come strumenti di lavoro principalmente con lo scopo di ricordare a chi recita l'intreccio delle vicende – essenziale come promemoria circa la sequenza delle entrate e delle uscite dei comici sul palcoscenico - ma tutto il resto della scrittura giunta fino a noi è semplice testimonianza dell'invenzione improvvisata e dello studio autonomo. L'idea dei comici era di “accennare” la recitazione: una trascrizione della messa in atto<sup>5</sup>.

La drammaturgia, il canovaccio, il testo non scritto, furono il risultato di un'opera paziente di adeguamento della propria libertà in attesa di un possibile superamento di quell'attesa, in una mediocre disciplina di conformismo. Per avere la prima edizione a stampa di un canovaccio bisogna aspettare il 1602<sup>6</sup>. È sicuro tuttavia che anche prima molti ne circolarono di manoscritti, soprattutto fra le mani di comici delle compagnie più compatte e durature. Materiali d'uso facilmente deteriorabili, “le scalette” drammaturgiche non dovettero essere meno numerose delle missive che ancora oggi troviamo depositate negli archivi di Milano, Mantova, Firenze e Napoli, ebbero il privilegio di dover compiere un solo viaggio e di terminarlo nelle premurose mani di qualche archivista

---

<sup>4</sup> Adolfo Bartoli, *Scenari inediti della Commedia dell'Arte*, Firenze, Sansoni, 1880 (ed. anastatica Arnaldo Forni Editore), pp. X-XI.

<sup>5</sup> Cfr. Siro Ferrone, *Il metodo compositivo della Commedia dell'Arte*, in “Drammaturgia.it”, data pubblicazione 09/12/2003.

<sup>6</sup> Ferrone si riferisce qui a *La schiava, comedia nuova e ridicolosa. Nuovamente posta in luce, ad instantia d'ogni spirito gentile*, in Pavia, per Pietro Bartoli, 1602; recuperata da Gordon Craig e successivamente smarrita, di cui Ferruccio Marotti ristampa la prima pagina nella sua *Introduzione a Flaminio Scala, Il teatro delle favole rappresentative* (1611), Milano, Il Polifilo, 1968, pp. XCI-XCII.

di corte. Per questo motivo oggi possiamo ancora leggerle<sup>7</sup>.

Da dove ha origine il processo creativo e, in seguito, come matura l'esigenza di fissare su carta una rappresentazione nata dal gesto e dall'improvvisazione "disordinata"?

Poiché ogni attore, una volta fuori scena, si trasformava in uno spettatore pronto a nascondersi negli angoli della sala per non turbare l'illusione di chi stava recitando, questo spettatore non voleva poi però essere disturbato nella propria illusione da un attore senza contegno e senza coscienza. Ognuno di noi, così forzava gli altri a prendere il proprio ruolo sul serio [...] I progressi furono rapidi. Ogni sera ciascuno creava un nuovo ruolo, qualche volta perfino tre o quattro differenti, e ogni giorno portava un nuovo canovaccio. Non ci sembrava possibile riprendere con piacere e con gusto una commedia già improvvisata. Tutta, se il soggetto si prestava, lo si provava, a condizione però di cambiare e di modificare i caratteri così da renderli nuovi per gli attori, e di cambiare perfino la distribuzione dei ruoli<sup>8</sup>.

Le ragioni che hanno condotto a un risultato editoriale quale, primo fra tutti, quello di Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative, ovvero la ricreatione comica, boscareccia e tragica, divisa in cinquanta giornate*, Venezia, Pulciani, 1611, celano al proprio interno motivazioni diverse. Alla base sta ovviamente la necessità pratica dei comici che, trovandosi costretti a cercare nuove pratiche organizzative per poter salvaguardare un bagaglio così ricco e variegato ricorrono a una formulazione per iscritto.

Essenziale non è il fatto che il testo sia *improvvisato* dall'attore, ma che sia *composto* da lui<sup>9</sup>.

L'uso di norme convenzionali e non e la loro trasmissione portano all'inevitabile stesura di testi che facilitano la drammaturgia degli attori: a una confidenza sempre maggiore con la lingua scritta, i libri, e la composizione letteraria. La permanenza del libro garantisce senz'altro un successo che perdura nel tempo.

Altro fattore strettamente collegato a questo è la volontà di attestare certe trame con relativa paternità, autenticando in qualche modo ciò che gli attori componevano personalmente piuttosto che qualcosa composto da altri e imparato a memoria. Questa rivendicazione si intreccia con l'interesse dei comici, «non più acrobati ma attori in sale per spettatori paganti»<sup>10</sup>, di accrescere fama e prestigio realizzando opere che sono omaggi a personaggi di spicco, a nobili signori e a illustri

---

<sup>7</sup> S. Ferrone, *La Commedia dell'Arte*, in "Quaderns d'Italia", data pubblicazione 02/11/1997, p. 14.

<sup>8</sup> F. Taviani, M. Schino, op. cit., pp. 72-73, citando Maurice Sand, *Masques et bouffons. Comédie Italienne*, Paris, Lévy, 1862.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 312-313.

<sup>10</sup> Ivi, p. 160.

mecenati.

Se i Signori (i «mecenati») sovvenzionano il poeta, la sua opera, o lo spettacolo ch'egli allestisce, anche i borghesi possono pagare la pubblicazione di un'opera pagando ciascuno la sua copia, o possono pagare lo spettacolo pagando un tanto ciascuno, cioè ognuno il suo biglietto. E così come il commercio dei libri vuol dire proporre ad un mercato più ampio un prodotto culturale che prima era legato esclusivamente alla committenza aristocratica e alle scelte degli ambienti dotti, anche gli allestimenti festivi e signorili in cui venivano rappresentate tragedie e commedie potevano esser riprodotti per un pubblico pagante<sup>11</sup>.

Questo soprattutto perché l'atto stesso della stesura di un documento presuppone sia un committente che un destinatario – o un gruppo di destinatari – con uno scopo per preciso. In tal senso l'idea era di aumentare la notorietà dell'attore o della “fraternal compagnia”<sup>12</sup> (le commedie scritte dagli attori, infatti, recano spesso la menzione della compagnia nella quale prestano servizio).

Però fu la stampa la carta di credito più autorevole a disposizione degli attori, il mezzo migliore con cui davanti alla concorrenza, professionisti non sprovveduti, dotati di una buona dose di cultura letteraria, poterono valorizzare il “ruolo”, la “parte” che ciascuno aveva scelto per sé. Per alcuni fu il modo migliore di vendere il mestiere: attori minori riscattarono con la stampa di libri dedicati a se stessi una pratica di palcoscenico mediocre. Per tutti il libro teatrale ebbe un valore simbolico, pari appunto a quello della carta moneta. Un segno che rimandava ad un significato d'uso<sup>13</sup>.

Ulteriore aspetto da tenere in considerazione è ovviamente l'atteggiamento del pubblico che determinava la sorte dell'allestimento. La prima cosa che vede un attore in scena è la platea, ed è *con e per* la platea che la gerarchia delle cose importanti da portare sulla scena viene stabilita. La forza degli attori sta nella capacità di creare e proporre degli spettacoli in cui gli estremi quali valore e significato degli attori e tendenze e bisogni degli spettatori trovino un punto di incontro, una terra di mezzo che sia nient'altro che conciliazione.

La maggiore o minore comicità di una commedia dipende, come è chiaro, non dal maggiore o minore numero di frammenti comici, ma dalla possibilità che i frammenti comici stessi hanno di attuarsi, cioè di suscitare il riso, come loro compete ché una raccolta di motti arguti, accattati qua e là, al caffè o dopo una cena succolenta, o nei giornali umoristici, non fanno la commedia e nemmeno lo *sketch* d'una rivista<sup>14</sup>.

---

<sup>11</sup> F. Cruciani, F. Taviani, *Discorso preliminare*, in *Il teatro dei Medici*, num. monografico di «Quaderni di teatro», n. 7, marzo 1980, pp. 31-66.

<sup>12</sup> E. Cocco, *Una compagnia comica della prima metà del secolo XVI*, “Giornale Storico della Letteratura Italiana”, LXV (1915), pp. 55 e sgg.

<sup>13</sup> S. Ferrone, *Attori mercanti corsari*, Torino, Einaudi, 1993, p. 14.

<sup>14</sup> M. Apollonio, op. cit., p. 182.

A seconda delle reazioni degli spettatori si giudicava uno scenario più o meno efficace, più o meno promettente. Collaudato uno spettacolo, restava comunque la problematica legata alla sua riproducibilità. Mai perfettamente uguale.

In ultima analisi, ma non per minor importanza, il testo scritto forniva ai comici un argomento di difesa dalle accuse di ignoranza che venivano loro imputate: la loro unica difesa consisteva quindi nel fornire come alibi prove di buone opere letterarie.

Posto che ogni rappresentazione fa leva sulla sola memoria dei comici in scena è da distinguersi il recitare all'improvviso dal presentare una commedia "premeditata" e cioè prodotta da diversi interventi drammaturgici intorno a uno stesso scheletro di canovaccio. Con l'aumento di variazioni, di tipi e di battute non fissate l'allestimento non può basarsi solo e unicamente sulle capacità mnemoniche del singolo. Nasce dunque la volontà e l'esigenza di trascrivere quello che avviene sul sagrato delle chiese, nelle piazze, in teatri improvvisati all'aperto. È specialmente per questo motivo che la CdA non ha natali ben definiti in nessuna città, perché "fu prima di tutto un teatro di rapporti e di misurazione dei rapporti"<sup>15</sup>.

Nella vulgata, ricordiamo perlopiù quel teatro come il teatro dei saltimbanchi e delle piazze, e tendiamo a identificarlo con la CdA: associamo a questa immagini di strade e di spazi cui affluiscono gli spettatori. Al contrario, secondo Ferrone, la CdA fu soprattutto teatro venduto, e quindi di sala; questo perché è importante sottolineare come non furono i ciarlatani delle piazze a trasmetterne la conoscenza.

La scelta di mettere su carta intere rappresentazioni, seppur in forma abbreviata e appuntata, ne assicura la memoria per sé e per i posteri. Questo aspetto si unisce poi all'intento di facilitare l'incontro fra attori e pubblico nella ripresa di gag o situazioni già collaudate, ma senza togliere spazio alla pratica dell'improvvisazione.

La confusione fra improvvisazione come pratica scenica peculiare delle compagnie italiane e quel tipo di improvvisazione o capacità di comporre per necessità su due piedi – che caratterizza, invece, qualsiasi professionista – mostra quanto siano fragili – se osservate da vicino – le testimonianze sul carattere improvviso della Commedia Italiana che invece, viste dall'alto e prese tutte quante insieme e all'ingrosso, sembrano individuare con sicurezza un genere di teatro preciso e circoscrivibile<sup>16</sup>.

All'origine di questo uso consapevole e sistematico della scrittura si pone senz'altro la figura di Flaminio Scala, "Flavio comico", che nel 1611 ha l'intuizione e il merito di pubblicare le sue commedie tramite l'editore veneziano Giovan Battista Pulciani. Con questa operazione.

---

<sup>15</sup> S. Ferrone, *Attori mercanti corsari*, cit., p. 17.

<sup>16</sup> F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, Firenze, la Casa Usher, 1982, pp. 309-29.

totalmente innovativa prende forma e visibilità pubblica un metodo di lavoro di cui, come si è detto, d'ora in avanti i comici professionisti porteranno orgoglio, con la consapevolezza di rivendicare per la prima volta nella storia della commedia l'originalità del proprio lavoro.

I suoi scenari, diversamente dagli altri che ci sono arrivati, non sono puri materiali scenici, semplici tracce su cui gli attori potevano improvvisare, sono piuttosto il tentativo di trascrivere in termini letterari una pratica di composizione scenica<sup>17</sup>.

Conseguenza naturale di questo processo è anche quella di presentarsi non solo come attori, ma anche come autori della pratica della scena: attraverso le opere scritte, l'attore si promuove autore.

La pubblicazione delle *Favole* di Scala segna dunque un momento importante nella storia della CdA: con Scala si assiste alla volontà di testimoniare il *modo* in cui gli spettacoli vengono orchestrati. Alla base del processo creativo, c'è la volontà di consegnare ai posteri la propria eredità artistica, dando voce alla propria padronanza della scena, ma operando uno spostamento dall'improvvisazione dei materiali disponibili all'improvvisazione del loro montaggio. Come del resto sottolinea Isabella Andreini, l'originalità di Scala risiede appunto nell'aver pubblicato le sue commedie dotandole soltanto di scenario, senza averle scritte "da verbo a verbo"<sup>18</sup>.

Si legittima così il giusto strumento per poter in qualche modo fissare la ricchezza di quel serbatoio originato dalla drammaturgia orale della CdA: il canovaccio. Così descritto da Andrea Perrucci in *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*:

scorgendosi le scene nel margine, dove si nota quel personaggio che ha da uscire e si contrassegna con una linea rotta, dove termina dicendo "via", accorciato da "va via" o "vanno via". In testa di esso si pone il luogo dove si finge la favola [...] Il segno di partire e terminar la scena è in linea rotta; il segno d'osservar da parte ciò ch fanno o dicono gli altri personaggi, per poi fare ciò che deve per lo "soggetto", sarà una stelluccia notata alla margine, chiamata osservatoria<sup>19</sup>.

## **Il gioco delle parti**

### REGOLA PRIMA

E per prima cosa diremo: l'Arte rappresentativa (distinguendola dalla Composizione fatta da' Poeti per

---

<sup>17</sup> Ivi, p. 225.

<sup>18</sup> Cit. in A. Testaverde, op. cit., p. XXXIII.

<sup>19</sup> Cfr. A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata ed all'improvviso*, testo, introduzione e bibliografia a cura di Anton Giulio Bragaglia, Firenze, Edizioni Sansoni Antiquariato, 1961, pp. 151-171.

rappresentarsi) essere una imitazione al vivo con la voce, e con li gesti in teatro d'un azione intiera, o istorica, o favolosa, o con canto, o con discorso, o dal Poeta composta in tutto, o in parte inventata da esso nel soggetto, e nelle parole dall'interlocutori rappresentata per dilettere con profitto<sup>20</sup>.

L'improvvisazione, direbbe Taviani, si pone in antitesi quindi alla sola scrittura e non al premeditato. Nasce la distinzione fra teatro scritto e teatro non-scritto. Per abitudine, la nostra esperienza ci porta a indicare come non esistente tutto ciò che non porta di sé e con sé una traccia scritta (si veda per esempio la letteratura: una raccolta o un romanzo non scritto vengono solitamente demandati a un generico e sfuggente "patrimonio orale"). Il teatro però è altra cosa. Il teatro vive nel presente e lo spettatore lo vive in maniera diretta con l'esperienza stessa. L'esperienza teatrale è essa stessa la traccia del teatro e l'applauso dello spettatore ne fornisce il riscontro diretto. Almeno fino al canovaccio.

Di provenienza professionale o dilettantesca<sup>21</sup>, colta o popolare, le commedie a canovaccio si basano tutte su un soggetto, una sorta di scheletro di poche pagine in cui si mette in luce ciò che poi deve succedere in scena durante la performance. Lo spettacolo è quindi preceduto da un solo testo che però, come sottolinea Taviani, *non è ancora scrittura*: "ciò che è assente è la sola *scrittura* che renda presente (e controllabile) il testo anche senza lo spettacolo<sup>22</sup>".

E aggiunge:

dove stava, allora, il testo, ci si domanderà, se non stava per iscritto? Esso compariva all'improvviso nello spettacolo, non prima. *Compariva all'improvviso non era improvvisato*<sup>23</sup>.

Queste "tracce" (molto vicine a quello che Barba e l'antropologia teatrale definiscono "testo performativo", per distinguerlo da quello letterario<sup>24</sup>) si presentano in forma di un'autentica drammaturgia di azioni dove il gioco scenico si presta alla continua variazione di temi comici, motivo per il quale ogni spettacolo non è mai uguale alla rappresentazione precedente né alla successiva. Questa consapevolezza dei comici è ben spiegata all'interno di uno dei due prologhi de *Il finto marito* di Scala, dato alle stampe per esteso presso l'editore Andrea Barba in Venezia nel 1618. Nel primo dei due prologhi, Scala immagina un dialogo in cui un comico e un forestiero letterato si affrontano su una scena completamente vuota.

---

<sup>20</sup> A. Perrucci, op. cit., p. 66.

<sup>21</sup> Ludovico Zorzi le considerava "quasi tutte di pugno dei dilettanti"; cfr. L. Zorzi, *La raccolta degli scenari della Commedia dell'Arte*, in L. Mariti (a cura di), *Alle origini del teatro moderno: la Commedia dell'Arte*, atti del convegno, Pontedera 1976, Roma, Bulzoni, 1980.

<sup>22</sup> F. Taviani, M. Schino, op. cit., p. 322.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Eugenio Barba, Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore: un dizionario di antropologia teatrale*, Bari, Edizioni di Pagina, 2011.

Comico e Forestiero

Comico. O là, o là signore, dove andate? Non si va di costà.

Forestiero. O donde?

Comico. Di qua, in mal'ora!

Forestiero. Oh piano! Non è questo l'apparato, la scena, e il luogo dove si ha da rappresentare la commedia?

Comico. E quello è il luogo dove hanno a stare gli ascoltanti e non questo; né di qui si passa.

Forestiero. Orsù, andrem d'altrove. Ma che Zannata è questa che si deve recitare?

Comico. O costui è fastidioso! É il *Finto Marito* di Flaminio Scala.

Forestiero. Di chi?

Comico. Dello Scala sì, che a' suoi dì ha fatto mille soggetti. Voi torcete il naso? che ve ne maravigliate?

Forestiero. Sì, ch'io me ne maraviglio, perché altro è impiastrare un soggetto perché sia rappresentato all'improvviso. E altro è distendere una commedia affettuosa e sentire un bel disteso co' suoi graziosi e ben formati periodi, che udir dire «dagli lo scaldaletto», «i lazzi», «in questo», «restia», «e via», «e via», all'usanza de' comedianti. Che, per mia fé, ch'io non voglio tanti urtoni, come veggo che si tocca laggiù a star tra il popolo! Andiamoci con Dio, ché in ogni modo la sarà, com'io dissi, una Zannata.

Comico. Oh piano un poco, ché lo Scala ha avuto sempre felicità nell'inventare, che alla fine poi è l'anima e il tutto nelle commedie.

Forestiero. Io ne ho pur sentite delle sue che non mi hanno fatto maravigliare.

Comico. Troppo ci vuole a far maravigliare un par vostro, ch'al sentire tanto sa, o per lo meno se lo crede, stimandovi forse avere in voi l'Idea de' componimenti scenici, che però biasimate voi solo chi fin'ora nelle stampe vien universalmente assai lodato. Ma non mi negherete già che dove lo Scala ha portati i suoi soggetti sempre hanno dato gusto e son piacciuti.

Forestiero. É vero, ma perché? Perché egli ha cercato fargli apparire con le azioni, e le buone compagnie de' comici son quelle che, ben recitando, nobilitano i soggetti. Ma quella composizione poi ch'è solamente scritta sopra un foglio, s'ella non ha in sé l'arte del bene scrivere che l'accompagna, resta fredda e cade. comico. Dunque, questa ora recitata piacerà, perché hanno fatto scelta de' personaggi.

Forestiero. Sta bene, ma essendo imparata a mente, se il disteso non è vago proprio, e di buona lingua, non daranno in nulla.

La commedia quindi esiste in quanto *messa in scena*<sup>25</sup>, ma le azioni e i dialoghi di attori hanno bisogno di depositarsi in scrittura, sia essa una forma provvisoria, sia la stesura definitiva di un manoscritto finalizzato alla diffusione. Taviani sostiene che sia l'avvento delle donne sulla scena a incarnare al livello più nobile quello che diventerà il simbolo della CdA, l'Improvvisazione<sup>26</sup>: nel gioco delle parti, infatti, le donne entrano dapprima non in quanto attrici vere e proprie ma in quanto poetesse e con la loro poesia sono ricordate per le improvvisazioni. Del resto l'uso

<sup>25</sup> Cfr. Nicoletta Capozza, *Tutti i lazzi della Commedia dell'Arte. Un catalogo ragionato del patrimonio dei Comici*, Roma, Dino Audino, 2006, p. 2007.

<sup>26</sup> Cfr. F. Taviani, M. Schino, op. cit., p. 339.



dell'improvvisazione in ambito letterario, nei circoli e nelle accademie, è precedente alle esibizioni teatrali: è nel teatro che, secondo Taviani, avviene questa sovrapposizione.

C'è un'effettiva contaminazione fra sovrapposizione delle attrici nei casi in cui si esibivano come poetesse e la pratica teatrale delle compagnie a cui quelle stesse attrici appartenevano, una pratica in parte basata sulla produzione di commedie senza testi scritti. All'inizio della Commedia dell'Arte, insomma, le glorie dell'improvvisazione non sono glorie teatrali, ma glorie di poetesse e d'accademia<sup>27</sup>.

Il copione per così dire "minimo", la forma più primitiva, si basa su un testo "smembrato": ogni attore professionista impara la propria parte, la fa sua, collabora facilmente con altri attori sulla scena – ed è anche questo aspetto che ne fa un professionista. Questa è una maniera rapida di distribuire il testo. Una volta conclusa la performance, poi, il testo non esiste più in quanto è stato recitato in scena: è la caratterizzazione dei ruoli che conduce il testo ad avere un unico contesto possibile, per dare senso e valore a personaggi che ormai diventano "tipi fissi". In questo rinnovato sistema teatrale i ruoli diventano pertanto lo strumento di produzione; si giunge dunque all'unica forma di scrittura in cui non è possibile attuare una estrazione delle parti dall'insieme: il canovaccio. Durante questo processo avviene più che altro la registrazione del fatto, performativo, di quello che sta accadendo in scena, e di cui infatti si prende nota. L'improvvisazione passa attraverso la pagina e lì si fissa.

Cosa strana, quando si comincia a improvvisare, invece di non trovare niente da dire, si è sommersi dal dialogo, e le scene finiscono per durare troppo a lungo<sup>28</sup>.

La tecnica dell'improvvisazione, la cui invenzione è invece peculiarità di ogni rappresentazione teatrale<sup>29</sup>, come sottolinea Mario Apollonio nella sua *Storia della Commedia dell'Arte*, segna la storia della CdA e dei suoi comici.

L'improvvisazione è deviazione da un canone, ma deviazione conscia: non si può dunque prescindere dalla conoscenza del canone<sup>30</sup>.

Si traduce per iscritto in una sintesi rapida di intrecci e situazioni che consentono ripetutamente di creare tagli e variazioni per adattare lo spettacolo a tempi e spazi differenti<sup>31</sup> vista e

---

<sup>27</sup> Ivi, p. 343.

<sup>28</sup> Ivi, p. 73.

<sup>29</sup> M. Apollonio, op. cit., p. 10.

<sup>30</sup> Ivi, p. 182.

<sup>31</sup> A. Testaverde, op. cit., p. XXI.

considerata anche la precarietà delle *tournées* per gli imprevisti dei comici itineranti.

Sullo scenario sono molti gli elementi che, seppur in forma abbreviata, vengono appuntati: la lista dei personaggi, generalmente “tipi fissi” talvolta accompagnati da figure secondarie mobili o immobili; l’elenco degli oggetti che vengono utilizzati sulla scena sotto la dicitura “robbe”; spesso la località geografica in cui si svolge la vicenda; e spesso anche elementi relativi alla scenografia.

A questo proposito, benché i motivi legati alla struttura dell’allestimento scenografico vengano lasciati in secondo piano od omessi in molti scenari dei primi anni della CdA, l’anonima Raccolta Corsiniana<sup>32</sup> costituisce un’eccezione in quanto la rappresentazione scenica viene illustrata anche tramite una serie di frontespizi a colori in cui si raffigura sia l’ambientazione che lo spazio occupato da uno o più comici sulla scena<sup>33</sup>.

L’arte però sta anche nell’arrangiarsi con allestimenti di fortuna: sempre secondo *Il segreto* di Taviani «un palco rivestito di tappeti intorno al quale erano appese alcune scene dipinte raffiguranti, secondo i bisogni della commedia, un bosco, una sala, una strada – questo era tutto il palcoscenico»<sup>34</sup>.

Generalmente, dunque, i canovacci sono privi di battute e di indicazioni sceniche complete; anzi, a una prima lettura spesso sono talmente poco dettagliati in questo senso da generare difficoltà nell’immaginare cosa possa realmente accadere durante l’azione comica.

Alla base del fenomeno storico che ha generato questa idea stanno l’intento e insieme la necessità di realizzare spettacoli che coinvolgano il pubblico in forme nuove e anche più facilmente riproducibili.

Leggendo questi canovacci, inoltre, si può capire il livello culturale degli attori-autori che li scrivono: alla base stanno spesso la conoscenza di grandi classici come Plauto e Terenzio, ma anche il gioco dei debiti e dei crediti con il teatro europeo, francese e spagnolo (l’influenza spagnola in particolare, del Siglo de Oro e di Calderon de la Barca, è presente sia nelle tematiche che nei titoli di molti canovacci<sup>35</sup>).

Luigi Riccoboni fa derivare le maschere della CdA dalla farsa latina: in particolare pone l’accento sulla derivazione di Arlecchino dal *mimus centunculus* di cui tratta Apuleio

---

<sup>32</sup> Anonimo, *Raccolta Corsiniana* (1621-1642), Roma, Biblioteca Corsiniana e dei Lincei, mss. 45 G.5 (49), 45 G.6 (51).

<sup>33</sup> Un nostro precedente lavoro (C. Corpetti, *La Commedia dell’Arte in cornice: l’iconografia del Codice Corsiniano*, tesi di laurea in Letterature Moderne e Spettacolo, Università di Genova, rel. prof. Roberto Cuppone, a. a. 2017-18) si è occupato di analizzare i singoli canovacci con una duplice lettura: testuale e iconografica.

<sup>34</sup> F. Taviani, M. Schino, op. cit., p. 74.

<sup>35</sup> A titolo di esempio, si vedano le considerazioni di Maria Del Valle Ojeda Calvo a introduzione del suo *Stefanelo Botarga e Zan Ganassa. Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2007.

nell'*Apologia*<sup>36</sup>; tra i tentativi poi di mettere la CdA in correlazione, se non in derivazione diretta, con le farse degli antichi, l'Ottocento ci consegna quelli di Vincenzo De Amicis (1882) e i non secondari contributi di Michele Scherillo (1884) e Benedetto Croce (1898 e 1904)<sup>37</sup>; inutile dire che, ad oggi, nessuno più ne parla come una discendenza diretta.

Ancora abbastanza autorevoli invece sono le narrazioni che pongono all'origine del fenomeno il fondamentale contributo derivato dall'opera di Angelo Beolco, "Ruzante": a tal proposito è Riccoboni che vede l'attore padovano debitore a sua volta di Plauto, da cui attingerebbe l'espedito di usare in un'unica commedia dialetti differenti al fine di dotare di comicità personaggi che in principio ne sono privi<sup>38</sup>. Dice di lui Mario Apollonio:

troveremo Angelo Beolco, che in Commedia si chiamò Ruzzante [...] costruì con rapida ardimentosa sagacia l'architettura d'un organismo comico che sapesse abbracciare un multiforme mondo di personaggi tipici e trovar rispondenza in un pubblico vasto e vario. [...] Colse le forme rusticane mantenendo loro una vivezza innata; intuì il suo mondo con occhio acutissimo e con mirabile invenzione, pur tenne fede a una sua maniera tradizionale e buffonesca e grottesca, anche di fronte ad una realtà – osservata e riprodotta – piena di vita pittoresca; non si fermò, pago, dopo i primi risultati, davanti a sforzi più grandi, ma sentì la necessità di procedere oltre il frammento organizzandolo; seppe restare un primitivo, con una sensibilità fresca e immediata e a tutto disposta, e volle essere un classico che non abbandona mai il canone dell'intuizione spaziale della realtà, l'equilibrio delle masse architettoniche, la coesistenza armoniosa ma essenziale e del decorativo<sup>39</sup>.

Per l'uso dei dialetti - basti pensare allo sconcerto suscitato da alcuni suoi spettacoli giudicati dal pubblico veneziano come estranei per lingua, stile e gusto, al punto che "la sua azione era un'invasione dell'*hortus conclusus* dei patrizi veneziani"<sup>40</sup> - e dei tipi fissi, Ruzante può dunque essere considerato uno dei precursori dei comici di mestiere, se non addirittura un modello della CdA.

Perché colui che osserva possa accettare l'ambasciatore di altri mondi, occorre che lo smarrimento sia tale da consentire la sostituzione della precedente convenzione linguistica, culturale, etica, con una nuova più ampia, capace di comprendere e tollerare le due diverse e precedenti entrate in conflitto. Lo spettacolo consente questa 'sostituzione'. E proprio nel rischio sotteso ad essa (rischio di smarrimento, di vergogna e di sorpresa) gli spettatori sentivano il principale motivo di attrazione dello spettacolo<sup>41</sup>.

---

<sup>36</sup> Luigi Riccoboni, *Dell'arte rappresentativa*, Londra, 1728, pp. 2-6.

<sup>37</sup> Vincenzo de Amicis, *La commedia popolare latina e la commedia dell'arte*, Napoli, A. Forni, 1882; Michele Scherillo, *La commedia dell'arte in Italia*, Torino, E. Loescher, 1884; Benedetto Croce, *Poesia popolare e poesia d'arte: studi sulla poesia italiana dal tre al cinquecento*, 2a ed. riveduta, Bari, Laterza, 1946.

<sup>38</sup> Luigi Riccoboni, *Histoire du théâtre italien*, 2 vol., Paris, André Cailleau, 1730–1731, p. 51.

<sup>39</sup> M. Apollonio, op. cit., pp. 39-40.

<sup>40</sup> S. Ferrone, *Attori mercanti corsari*, cit., p. XX.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

D'altro canto, è invece Perrucci a sottolineare come il ricorso all'utilizzo dei dialetti provocasse equivoci di parole e imbroglio di fatti, così da sfociare nel comico e nel ridicolo ("sul ridicolo delle parlate e sui *bisquizzi* si fondò il teatro popolare d'ogni epoca"<sup>42</sup>).

I comici dell'arte si servono di un bagaglio ricco di situazioni, citazioni e dialoghi da tirare fuori al momento opportuno mostrando la loro maestria nell'arte del montaggio. Il loro metodo compositivo si basa sulla sapienza attoriale, sulle ripetizioni di schemi già codificati e legati alle maschere a cui il pubblico decide di affezionarsi, ma anche sulla ricombinazione di tutto il materiale che può rivelarsi fertile per la creazione di uno spettacolo nuovo e di successo, sia proveniente dalla secolare tradizione attoriale sia dalle nascenti esperienze dei comici. La parola d'ordine è quindi 'improvvisazione' a tutti gli effetti: e, una volta collaudata una invenzione, per non perdere l'efficacia di una scena particolarmente riuscita, si decide di appuntare la stessa come integrazione o supporto per le rappresentazioni successive. Col tempo, poi, interviene anche il mestiere: per andare in scena è necessario un canovaccio, una vicenda appena accennata con delle indicazioni anche "miserie", su cui i comici ricamano. Il comico deve comunque essere in grado di reinventarsi e inventare ogni volta lazzi e situazioni inedite, dove il pubblico ha lo spazio per poter suggerire attraverso le "proprie" reazioni la "giusta" direzione verso cui andare. Recitare *a soggetto* offre a chi è in scena la possibilità di stravolgere in piccola o grande misura la vicenda raccontata in maniera libera e spontanea.

La scrittura alla base di una rappresentazione necessita di uno scheletro predeterminato, ma una volta assimilata si presta a continui rimodellamenti: si può giocare con essa. Ogni comico sulla scena ha la possibilità quindi di personalizzare la storia che sta raccontando, anche rendendola più in linea col proprio personaggio; attinge da una sorta di gigantesco contenitore potenziale di battute, lazzi e scene che possono essere utilizzati e inseriti di volta in volta nella sequenza in corso.

È altresì vero, come sottolinea Bragaglia, che tanto fece l'arte ai danni della spontaneità: l'artificio infatti rese i comici inclini a utilizzare formule già collaudate. In seguito, fu proprio questo l'aspetto maggiormente discusso: l'accusa paradossale ad alcuni comici di  *fingere* l'improvviso, di avere l'intera rappresentazione già pronta e attentamente studiata<sup>43</sup>, quando in realtà la base sulla quale si lavorava doveva necessariamente essere stata assimilata e studiata. La CdA viene anche definita "commedia a soggetto", dal momento che l'intera improvvisazione è articolata attorno a un soggetto (o argomento) che poi è lo scenario dei comici.

---

<sup>42</sup> A. Perrucci, op. cit., p. 16.

<sup>43</sup> Cesare Molinari, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 37-38.

A tal proposito, lo storico inglese Allardyce Nicoll traduce “Commedia dell’Arte” intendendo “arte” come “special ability” in quanto identifica i comici come depositari di un singolare talento: l’improvvisazione, per l’appunto<sup>44</sup>.

È in questo contesto che il pubblico assume un’importanza essenziale, orientando mediante le sue reazioni le azioni dei comici in scena.

Attori e pubblico, si sa, vedono sempre uno spettacolo diverso. E i primi non si accorgono, una volta entrati nella trasfigurazione che li fa corsari e mercanti, che la metafora che li avvolge non soddisfa del tutto gli sguardi degli scrutatori che stanno in platea. Questi ultimi spogliano anzi, al contrario, i personaggi e vanno di nuovo alla ricerca di quanto si oppone alla riuscita della finzione<sup>45</sup>.

La vivacità e la naturalezza della scena sono l’impronta del vero che avvicina le scene della CdA a quelle della vita reale e in cui ogni spettatore può riconoscersi in un gioco allo specchio.

Si deve a questa somiglianza fra rappresentazione e vita vera l’attenzione del pubblico nei confronti dei comici in scena<sup>46</sup>.

Dal momento che margine dell’improvvisazione era l’errore umano, sullo scorcio di fine settecento Andrea Perrucci, “poeta da teatro” e regista, definito da Annamaria Testaverde come il primo teorico della CdA<sup>47</sup> (come prima di lui, forse solo Leone de’ Sommi<sup>48</sup>, però in senso più generale) nel suo saggio *Dell’arte rappresentativa, premeditata e all’improvviso* sottolinea come quasi tutto debba essere fissato per iscritto onde evitare errori o improprietà da parte degli attori: per esempio sbagliare il nome della città in cui avviene la messa in scena incappando nelle ire degli spettatori<sup>49</sup>.

D’altro canto però, nell’insieme di regole e principi che riepiloga nella sua opera, in primo luogo pone l’accento sulla distinzione fra commedia premeditata e commedia all’Improvviso, preferendo la seconda in quanto portatrice di innovazione (a patto che non sia slegata da attenti

---

<sup>44</sup> Allardyce Nicoll, *Il mondo di Arlecchino. Studio critico della Commedia dell’Arte*, Milano, Bompiani, 1965 (*The World of Harlequin*, Cambridge, University Press, 1963), p. 26.

<sup>45</sup> S. Ferrone, *Attori mercanti corsari*, cit., p. XXVIII.

<sup>46</sup> Cfr. Carlo Gozzi, *Ragionamento ingenuo e storia sincera dell’origine delle mie dieci Fiabe teatrali*, Venezia, Zanardi, 1801.

<sup>47</sup> A. Testaverde, op. cit., p. XXI.

<sup>48</sup> Cfr. *I dialoghi di Leone de’ Sommi*, saggio e note di Anton Giulio Bragaglia nella “Illustrazione teatrale” del 1926; il manoscritto è conservato presso la Biblioteca Palatina di Parma (codice 2664). Oltre alla pubblicazione di Bragaglia del secondo e terzo, il terzo dei quattro dialoghi è stato pubblicato anche da Luigi Rasi nel primo volume dei *Comici italiani*, Firenze, Fratelli Bocca, 1897, pp. 107-116; l’opera completa, infine, è stata pubblicata a cura di Ferruccio Marotti nell’edizione del 1968, Milano.

<sup>49</sup> Andrea Perrucci, *Dell’arte rappresentativa premeditata et all’improvviso. Parti due. Giovevole non solo a chi si diletta di rappresentare, ma a’ predicatori, oratori, accademici e curiosi*, Napoli, Mutio, 1699; edd. moderne: Firenze, Sansoni, 1961, a cura di A. G. Bragaglia; e *A Treatise on Acting, From Memory and by Improvisation (1699) by Andrea Perrucci, Bilingual Edition in English and Italian*, edited by Francesco Cotticelli, Anne Goodrich Heck and Thomas F. Heck, Scarecrow Press, 2007.

precetti e minuziose perizie).

Giunto al porto di questa fatica dando le regole di rappresentare così premeditato, come all'improvviso; io non negherò che possa in ciò più la pratica che la teorica. In tutte però le scienze ed arti quando e l'una e l'altra saranno accoppiate, è certissimo che si caminerà con più chiarezza e lume. Quando la pratica senza la teorica, è un camminare alla cieca; sicché si potrà ritrovare la strada, ma a tentoni. Ma la teorica è un lume che ci fa accertar i passi ed abbreviare il camino<sup>50</sup>.

Adirittura Perrucci sostiene che se si voglia allenare adeguatamente un comico è bene che sia mandato fra i dilettanti. Quando egli saprà cimentarsi in quella che Perrucci definisce "imitazione al vivo di una azione" allora avrà dato prova della sua bravura.

Questo trattato, dedicato a una nobildonna napoletana, è il frutto delle sue riflessioni (e pratiche) riguardo l'arte rappresentativa; una presentazione in cui l'autore enuncia comparativamente le migliori regole circa le due *maniere* dove la forma 'premeditata' risulta secondaria rispetto 'alla bellissima quanto pericolosa improvvisazione'.

Poiché à chi perfettamente sa rappresentare all'improvviso, ch'è più difficile; facile più gli farà il recitare premeditato, ch'è il meno; anzi avrà sempre l'improvvisante, un colpo maestro, che mancandoli la memoria, ò succedendo qualche sbaglio è abile a rimediarvi, ne accorgere l'udienza faranne; quando colui che da Pappagallo Rappresenta, in ogni mancanza resterà di stucco<sup>51</sup>.

L'analisi da lui proposta è finalizzata a fare chiarezza sul mestiere del teatro e sugli strumenti che il comico ha a sua disposizione e dei quali deve essere abile a servirsi. È un'esposizione ben organizzata – quasi pedante e, all'altezza del 1699, in un certo senso testamentaria - di precetti in cui, per inciso, l'arte professionale della trascrizione viene nobilitata. Perrucci ritiene che la chiave del successo del perfetto attore risieda proprio nel metodo dell'improvvisazione, nei suoi rapporti con l'*ars retorica* e nell'innata capacità di farsi autore del proprio teatro (lo stesso Scala, quasi due secoli prima, si chiedeva "chi può sapere meglio i precetti dell'arte che i comici stessi, che ogni giorno gli mettono in pratica esercitandola?"<sup>52</sup>). L'autore torna spesso sul ruolo chiave della platea, su quanto questa sia di vitale importanza per la riuscita dello spettacolo: non bisogna infatti perdere di vista i gusti dell'uditorio, dice, in quanto è dinnanzi al pubblico che il comico verifica la credibilità della sua *performance*.

Rivolgendosi al lettore, Perrucci decanta il ricco patrimonio di cui la commedia

---

<sup>50</sup> A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa*, cit. (ed. Mutio, 1699), p. 377.

<sup>51</sup> Ivi, p. 180.

<sup>52</sup> F. Scala, *Il finto marito*, Venezia, Giovanni Battista Pulciani, 1611; oggi in Laura Falavolti (a cura di), *Commedie dei comici dell'Arte*, Torino, UTET, 1982, p. 231.

all'improvviso è dotata così da poter "soddisfare qualsivoglia palato" riferendosi alle preferenze del pubblico<sup>53</sup>.

Se da una parte il pubblico ama la varietà dei particolari, dall'altra esige tradizione d'azione e di personaggi ("il pubblico amava la varietà dei particolari, ma esigeva tradizionalismo d'azione e di personaggi"<sup>54</sup>, per usare parole di Apollonio) e al bilanciamento di questo connubio guarda il comico.

### **Interminabili giochi di scena: i lazzi**

Il Teatro è idea per fare, non per chiacchierare e si fonda sulla pratica, perché a volare s'impara volando, lo ripeto da quarant'anni<sup>55</sup>.

Tra gli elementi ricorrenti e principali del canovaccio erano i lazzi, numeri comici perlopiù fisici, ma anche verbali, che talvolta venivano appuntati per esteso, ma che più spesso venivano solamente allusi. La tecnica recitativa si arricchiva di questo genere di interventi che Perrucci definisce «un certo scherzo, arguzia, o metafora, in particolare, o in fatto»<sup>56</sup>. Bragaglia scrive in proposito:

quando noi stessi raccontiamo per la centesima volta una vecchia storiella ad amici che la ignorino, la riviviamo; dimostrando che un lazzo scritto non pregiudica l'improvvisazione. Se siamo proprio bravi la barzelletta rifiorisce, come raccontata per la prima volta<sup>57</sup>.

Il lazzo si basava su un tempo ben preciso e su una formulazione tale da farcelo immaginare già "collaudato": la realizzazione di queste arguzie sulla scena prevedeva un certo tipo di reazione da parte del pubblico, già sperimentata, che in qualche modo garantiva una certa sicurezza all'attore.

Nella maggioranza dei casi si tratta di azioni comiche di non facile comprensione, forme di espressività verbale e di tecnica gestuale costruite sul dinamismo dei gesti e sulla rapida alternanza di battute<sup>58</sup>.

Una volta improvvisato la prima volta, quindi, veniva in qualche modo inserito in copione

---

<sup>53</sup> Andrea Perrucci, op. cit., p. XI.

<sup>54</sup> M. Apollonio, op. cit., p. 66.

<sup>55</sup> A. G. Bragaglia, *Introduzione* ad A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa*, cit., p. 18.

<sup>56</sup> A. Perrucci, op. cit., p. 263.

<sup>57</sup> Ivi, p. 20.

<sup>58</sup> A. Testaverde, op. cit., p. LV.

come sicuro strumento da utilizzare in scena. Inoltre, il comico dell'Arte doveva conoscere a memoria sentenze, descrizioni, discorsi amorosi, deliri, per averli sempre pronti all'occorrenza.

Attivatrice della risata del pubblico e fonte di ridicolo invece era spesso l'oscenità che serviva per mantenere salda l'attenzione degli spettatori, e di questo non c'è da stupirsi dal momento che nelle compagnie della Commedia dell'Arte permaneva l'arte di saltimbanchi e buffoni: sempre Perrucci testimonia come alcune delle improvvisazioni di istrioni venivano allestite in teatri dipinti col carbone<sup>59</sup> utilizzando un vocabolario ricco di parole sfacciate.

Elementi in certo qual modo più scollegati dalla commedia di quanto fossero i lazzi, erano gli intermezzi o *tramezzi all'improvviso*: burle realizzate a chiusura di ogni atto con l'intento di dare una chiave ridicola alla commedia. Sulla scia degli intermezzi spagnoli ai quali si ispiravano, si risolvevano in balli e canti. L'idea era quella di cambiare tema secondo un gioco di coreografia che lasciava "respirare" l'intera rappresentazione<sup>60</sup>. In quanto burla rapidamente sceneggiata anche questa veniva necessariamente appuntata, segnando un promemoria per gli attori che spingevano il proprio spirito di invenzione comica per creare una chiave di lettura più spensierata.

Le commedie scritte a canovaccio dunque tenevano conto dell'equilibrio fra la notazione del canovaccio, il gusto del pubblico e la capacità dei comici sulla scena. A tal proposito Apollonio elenca un triplice ordine di fatti:

primo, che con grande ampiezza di vita imitativa, amplificativa, grottesca la Commedia dell'Arte accoglieva la formula comica dell'Arte; secondo, che la libertà di dialogo consentiva all'interprete la possibilità di affermare pienamente la propria indole comica; terzo, il meccanismo, quanto più regolato, tanto più sarebbe durato nel futuro<sup>61</sup>.

Questa eterogeneità rappresenta quella che Giulio Ferroni, in *L'ossessione del raddoppiamento nella Commedia*<sup>62</sup>, definisce "l'enciclopedia del teatrabile" che in effetti in questa sede ci proponiamo di mettere in linea.

---

<sup>59</sup> A. Perrucci, op cit., p. 31.

<sup>60</sup> M. Apollonio, op. cit., p. 164.

<sup>61</sup> Ivi, pp. 120-121.

<sup>62</sup> G. Ferroni, *L'ossessione del raddoppiamento nella Commedia*, in D. Pietropaolo, *The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia Dell'Arte*, University of Toronto Italian Studies, Dovehouse Editions, 1989, p. 145.



### 3. I repertori storici

Le raccolte su cui è ricaduta la scelta per la realizzazione di questo fanno riferimento a un percorso di schematizzazione operato in un primo momento dal critico teatrale Ludovico Zorzi fin dagli anni sessanta e più tardi ripreso in eredità da Annamaria Testaverde. Questo cantiere a cielo aperto viene così descritto da Zorzi:

vorrei segnalare in proposito un altro dato emergente, dal quale, per merito di un volenteroso gruppo di allievi, ritengo di essere a parte in via certificata e diretta. Grazie a un certo numero di tesi assegnate negli scorsi anni, e consistenti nella trascrizione e nella classificazione delle principali raccolte manoscritte di canovacci (tutte posteriori a quelle dello Scala, ovvero situabili tra il 1620 e il 1740 circa), credo di essere uno dei pochi se non l'unico ricognitore di questi "oggetti" ad avere avuto la fortuna (e la pazienza) di leggere per intero questo vasto e mitico *corpus* di testimonianze originali, per la stragrande maggioranza inedite e in ogni caso ben poco studiate. Ebbene, a lettura compiuta (si tratta di circa ottocento soggetti), credo di poter concludere con pressoché assoluta certezza che tutte le maggiori raccolte pubbliche (dalle due Casanatensi alla Corsiniana, dallo zibaldone Casamarciano-Croce alla *Selva* del padre Placido Adriani, che tocca la metà del Settecento; con l'eccezione del già ricordato Flaminio Scala e dello zibaldone del Museo Correr di Venezia, che ne costituisce una parziale rielaborazione seriore); ebbene, tutte le maggiori raccolte note trasmettono l'opera non di attori professionisti, ma di mediocri letterati, che trascrissero per commissione o per ozio delle "imitazioni" dei soggetti che essi vedevano rappresentati sulle scene. Siamo dunque di fronte a un risultato di pigro e completo manierismo, che, se non delude sul piano delle informazioni tecniche di riporto (metascrittura, personaggi fissi, elenco dei lazzi e delle "robbe"), rende ancora più evanescente e lontana la mèta a cui tendere, ossia la restituzione filologica degli scenari nella loro veste originale. A parte, ripeto, la raccolta dello Scala, perché trasmessa fino a noi da una stampa, e pochi e dispersi scenari singoli, per il resto dobbiamo ancora una volta fare i conti con la letteratura, e per di più con una cattiva letteratura. Ecco dunque un'altra, e sostanzialmente inattesa difficoltà che si frappone a una conoscenza diretta e non apografo del fenomeno<sup>63</sup>.

Zorzi ha lavorato per gran parte della sua vita sui canovacci della Commedia dell'Arte, con l'obiettivo di fornire un quadro completo a livello di inventario e di trascrizioni di un materiale ancora in larga parte poco conosciuto. Il suo progetto aveva come fine la realizzazione di una grande opera sulla drammaturgia del Seicento. La sua morte però, avvenuta nel 1983, ha interrotto questo imponente lavoro. Alcuni suoi allievi hanno comunque deciso di raccogliere quello che il loro maestro aveva iniziato e hanno continuato a studiare e operare in quella direzione. Di questo

<sup>63</sup> L. Zorzi, *Persistenza dei modi dell'Arte nel teatro goldoniano*, in Id., *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990, p. 231.

parla anche Ferrone in apertura delle sue *Corrispondenze*:

prima di tutto volevo raccogliere e pubblicare in edizione commentata i carteggi sparsi degli attori più importanti vissuti fra Cinque e Seicento; nel frattempo, insieme agli studenti, nell'ambito dei seminari universitari, avevo avviato una catalogazione analitica delle fonti iconografiche; intanto con Ludovico Zorzi organizzavamo il piano di lavoro per la trascrizione dei canovacci dei secoli XVII e XVIII. Questo libro chiude con soddisfazione almeno uno dei tre cantieri aperti. E costituisce anche una prima risposta alle esigenze storiografiche che avevano determinato l'avvio della ricerca<sup>64</sup>.

Fra questi allievi, Annamaria Testaverde, con la collaborazione di Anna Evangelista, riunisce nel volume più volte citato *I canovacci della Commedia dell'Arte* alcuni fra gli scenari più interessanti.

Alla base, qui, della scelta di adottare il *corpus* evidenziato da Testaverde, per poi modificarlo e ampliarlo con alcune aggiunte, c'è la volontà di fornire un quadro variegato di scenari che si caratterizzano per provenienze e messe in scena di diversa origine. Le più antiche raccolte da cui partiremo sono databili tra l'ultimo trentennio del cinquecento e i primi decenni del secolo successivo. Se si eccettua quella di Scala, le principali raccolte di scenari dell'Arte sono opera di dilettanti<sup>65</sup>: fra queste Testaverde decide di pubblicare settantatré canovacci appartenenti alle raccolte considerate parte della stagione d'oro della Commedia dell'Arte. La decisione di ripartire dalla sua selezione intende evidenziare, in un fenomeno di difficile definizione per tempo e spazio, come alcuni soggetti si siano sovrapposti fra loro in un gioco di rimandi. La scelta di raccolte di diversa provenienza ci permette di cogliere l'insieme delle esperienze maturate in quel periodo e conseguentemente di avere uno sguardo più ampio su alcuni processi evolutivi della scrittura teatrale.

Di questo primo repertorio potrebbero far parte anche lo *Zibaldone* di Stefanello Bottarga e *Il teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala, entrambi in qualche modo eccezionali per diverso motivo: il primo in quanto il più antico conosciuto, ritrovato in Spagna e dunque mistilingue; e il secondo in quanto unico a stampa, grazie al lavoro non solo dell'autore, ma anche dei suoi sodali, gli Andreini, che con esso intendevano attestare un'intera attività di famiglia e di compagnia. Non vengono qui compresi perché lo *Zibaldone* di Bottarga – databile fra l'ultimo trentennio del cinquecento e i primi decenni del secolo successivo - non rientra nella scelta di Testaverde dal momento che durante la stesura della sua silloge il manoscritto era ancora in fase di

---

<sup>64</sup> S. Ferrone, "Introduzione" a *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, cit., vol. I, p. 11.

<sup>65</sup> Cfr. F. Taviani, M. Schino, op. cit., p. 349.

pubblicazione a cura di M. del Valle Ojeda Calvo<sup>66</sup> e dunque di esso non disponiamo ancora di una bibliografia consolidata; al contrario le *Favole* di Scala, oggetto dell'edizione moderna a cura di Ferruccio Marotti, fanno caso a sé per dovizia di citazioni, come fossero modelli di riferimento<sup>67</sup>.

Dunque inseriamo nel presente lavoro le *pièces* contenute nell'anonima *Raccolta di scenari più scelti* conservata presso la Biblioteca Corsiniana di Roma (unica raccolta a essere rimasta anonima, anche perché mostra una serie di acquarelli che non troviamo in nessun'altra) e che viene fatta risalire al XVII secolo nonostante alcuni problemi di datazione.

Quindi, in stretto collegamento con la *Raccolta Corsiniana*, si includeranno qui i due volumi manoscritti *Della Scena de' soggetti comici* di Basilio Locatelli, scelti perché sembrano essere in gran parte gli stessi canovacci della Corsiniana trascritti per essere riadattati alle esigenze di una compagnia dilettantesca (ipotesi formulata e sostenuta da Antonio Valeri ne *Gli scenari di Basilio Locatelli. Contributo alla storia del teatro*<sup>68</sup> e da Tina Beltrame ne *Gli scenari del Museo Correr*<sup>69</sup>). Leggermente più recenti sono invece le raccolte successive, caratterizzate per conservare al proprio interno schemi e formule comiche ormai sedimentate nel tempo ma soprattutto nelle esperienze dei comici, e che pertanto potremmo definire come inerenti alla tradizione attoriale della CdA. A questo secondo gruppo appartiene l'unica raccolta da ricondurre con certezza a interpreti professionali: *Dell'opere regie* di Ciro Monarca, databile 1650.

È su questa differenza che si gioca la scelta successiva, di un volume pensato per scene destinate a un teatro pubblico: la Raccolta Magliabecchiana. Questi ventidue scenari pubblicati nell'ottocento da Adolfo Bartoli e databili al XVII secolo hanno una provenienza e una composizione quasi sconosciute, se non che grazie all'indicazione di alcuni fra gli attori che presero parte a svariati allestimenti possiamo far ricadere l'attività teatrale in ambito fiorentino.

Dal vivace mondo teatrale napoletano proviene lo Zibaldone Casamarciano del 1700 il cui ritrovamento è stato fatto da Benedetto Croce e in cui la distinzione fra dilettantismo e professionismo sembra di difficile individuazione.

Di carattere più sicuramente dilettantesco e insieme religioso appare invece la *Selva* di Placido Adriani, benedettino e attore di origini lucchesi, che si pone come l'unica fra queste raccolte firmata da un religioso. La *Selva* è databile al 1734.

Infine il repertorio da noi scelto si arricchisce di un ultimo manoscritto non presente tra

---

<sup>66</sup> A. Testaverde, op. cit., p. XXXI.

<sup>67</sup> Cfr. F. Scala, *Il teatro delle favole rappresentative*, cit.

<sup>68</sup> Cfr. A. Valeri, *Gli scenari di Basilio Locatelli. Contributo alla storia del teatro*, Roma, Tipografia Folchetto, 1894.

<sup>69</sup> T. Beltrame, *Gli scenari del Museo Correr*, in «Giornale storico della letteratura italiana», XCVII (1931), p. 32.

quelli del volume di Testaverde, ma pur sempre da lei commentato in un altro suo saggio<sup>70</sup>: il manoscritto fiorentino detto “Montalvo” da Teresa Megale con i suoi sei canovacci ivi contenuti.

Questo secolo decimo settimo è più ricco di raccolte quanto più la Commedia declina, sia che perdurandone la gloria si incominciasse a guardarla con una curiosità più attenta e con un interesse più desideroso di fissarne le mobili parvenze, sia che venuta meno la primitiva originalità si sentisse il bisogno di un più frequente ricorrere all’uso dei testi, fossero scartafacci di scenari zibaldoni; nell’un caso e nell’altro noti rigidità e isterilimento, e la fatica di una tradizione che esaurita declina<sup>71</sup>.

<sup>70</sup> Cfr. A. M. Testaverde, *Le riusate carte: un inedito repertorio di scenari del secolo 17 e l’ombra di Molière*, in “Medioevo e Rinascimento”, n. s. 8, 11 (1997), Centro italiano di studi sull’alto Medioevo, Spoleto, 1998.

<sup>71</sup> M. Apollonio, op. cit., p. 233.

## **La Raccolta Corsiniana (Roma)**

La *Raccolta di scenari* è stata interpretata come una sorta di «book di presentazione» delle migliori *pièces* di una ignota compagnia dell'Arte e pressoché contemporanea se non anteriore alla *Scena* locatelliana<sup>72</sup>.

La *Raccolta di scenari più scelti d'istrioni* è divisa in due volumi ed è attualmente conservata a Roma presso la Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana.

È stata scoperta da Albino Zenatti nel 1885<sup>73</sup>. Secondo alcuni, il Codice è appartenuto al periodo romano del cardinalato Savoia, fra il 17 febbraio del 1612 e il 1642 che corrisponde alla data in cui Maurizio divenne principe regnante; negli studi precedenti, viene ricondotta al periodo compreso tra gli ultimi decenni del Cinquecento e la prima metà del Seicento. La raccolta potrebbe essere appartenuta a una compagnia di comici legata a Vittorio Amedeo, Maurizio e Tommaso di Savoia (tesi sostenuta dalla presenza nei canovacci dello zanni Bertolino, nome d'arte di Nicolò Zecca)<sup>74</sup>. Questo aspetto è avvalorato dal fatto che sulla rilegatura del Codice è impresso lo stemma del cardinale Maurizio di Savoia.

Il problema della datazione degli scenari corsiniani si intreccia con le difficoltà relative all'identità e allo scopo dei redattori. Come sottolinea Demis Quadri all'interno della propria tesi di dottorato presentata all'università di Friburgo e di Berna nel 2010,

gli anonimi compilatori degli *Scenari più scelti d'istrioni*, ad ogni modo, non ci hanno concesso un brano preliminare analogo alle due note dal titolo “Basilio Loccatello Romano a chi legge”, e nemmeno ci hanno avvantaggiato col nome d'un dedicatario, limitandosi a nascondere tra le carte del primo manoscritto un enigmatico “Occulto Accademico Umorista” leggibile in controluce<sup>75</sup>.

Dunque, come sottolinea Beltrame, date le firme nascoste su due pagine del titolo, il manoscritto non può precedere il 1603, data di fondazione dell'Accademia degli Umoristi<sup>76</sup>.

<sup>72</sup> A. Testaverde, op. cit., p. XXXIV.

<sup>73</sup> Cfr. A. Testaverde, op. cit., p. 427.

<sup>74</sup> Stefan Hulfeld, a cura di, *Scenari più scelti d'istrioni. Italienisch-deutsche Edition der enhundert Commedia all'improvviso-Szenarien aus der Sammlung Corsiniana*, Wien, V&R UNIPRESS, 2014, 2 voll. (d'ora in poi solo “Hulfeld”); p. 151.

<sup>75</sup> Demis Quadri, *Gli scenari più scelti d'istrioni. Un'analisi di lingua e contenuti*, tesi di dottorato presentata all'Università di Friburgo (Svizzera) e di Berna, 2010, p. 9.

<sup>76</sup> Cfr. T. Beltrame, op. cit.

Dapprima proprietà del Principe Cardinale, patrocinatore dell'Accademia dei Desiosi di Roma, il manoscritto è stato poi recepito dalla biblioteca popolare della famiglia Corsini attorno al 1736, prendendo appunto il nome di Codice Corsiniano.

La Raccolta è divisa in due volumi le cui dimensioni sono 300 x 230 mm e che differiscono nel numero delle carte: 249 carte il primo e 216 il secondo, tutte numerate a penna. La rilegatura è in pelle rossa e reca delle decorazioni in oro tra cui spicca lo stemma cardinalizio. I due volumi recano rispettivamente in copertina i titoli "Prima parte" e "Seconda parte".

A differenza di altre raccolte scelte per questo nostro progetto, il Codice, per ognuno dei cento canovacci di cui consta, comprende un frontespizio illustrato a colori. Questo accade per tutti i canovacci a eccezione de *La gran pazzia di Orlando* (I/1)<sup>77</sup> e *La cieca* (II/1)<sup>78</sup> dove le immagini che accompagnano il testo scritto sono anticipate da un acquarello contenente il titolo separatamente dal frontespizio. L'espedito è certamente utilizzato per dare alle due illustrazioni funzione di frontespizio dei due volumi.

Tutti gli scenari presentano un'intestazione contenente titolo e genere, inseriti entrambi in una cornice decorata: il primo caratterizzato da alcuni ornamenti, mentre il secondo circoscritto da una semplice cornice quadrangolare. Il repertorio è costituito da settantacinque commedie, undici pastorali, dieci tragicommedie, due opere turchesche, una tragedia e un'opera reale (a titolo di confronto, il repertorio di Scala, oltre a quello della "comedia" - il più numeroso - comprende anche i generi "opera regia" o "reale", "opera mista", "opera eroica", "pastorale" e "tragedia").

Ma soprattutto ogni frontespizio, nella sua parte preminente, illustra un momento particolare dell'intreccio, che può essere quello stesso cui fa riferimento il titolo, oppure di carattere generale.

Come si accennava, il Codice Corsiniano è stato recentemente pubblicato in edizione bilingue (tranne che per i saggi) da Stefan Hulfeld con il titolo di *Scenari più scelti di istrioni* realizzata nell'ambito del progetto Humanitas und Zivilisationim Spiegel der Italienischen Improvisationskomödie, promosso dall'Institut für Theaterwissenschaft dell'Università di Berna con il sostegno del Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica<sup>79</sup>.

Oltre quella già citata di Demis Quadri che si occupa principalmente dell'uso del linguaggio e dei motivi letterari negli scenari corsiniani sempre nel contesto del diciassettesimo secolo con l'opera *Gli Scenari più scelti d'istrioni: un'analisi di lingua e contenuti*<sup>80</sup>, restano da segnalare altre due dissertazioni di dottorato, ciascuna incentrata su un aspetto specifico; nell'insieme queste analisi danno una visione completa della lettura del Codice.

---

<sup>77</sup> Ivi, p. 151.

<sup>78</sup> Ivi, p. 811.

<sup>79</sup> Hulfeld, Introduzione.

<sup>80</sup> Cfr. D. Quadri, op. cit.

Sebastian Hauck decide di concentrare la propria analisi sulle scene e sul ruolo della follia nel manoscritto così come in altre raccolte di scenari, con particolare enfasi sulla contestualizzazione storico-teatrale e culturale di Isabella Andreini in relazione alla sua performance nella *Pazzia di Isabella* del 1589.

Infine è Elsebeth Aasted a occuparsi di catalogare tutte e cento le illustrazioni e di analizzare la loro relazione con i testi: mettendo in risalto come i risultati di questa ricerca mostrino che le immagini non vogliono ritrarre *letteralmente* le esperienze dei comici ma riflettono il desiderio di trasmettere effetti visivi specifici atti a coinvolgere lo *spettatore* (in questo caso meglio dire genericamente l'*osservatore*)<sup>81</sup>.

C'è chi attribuisce a una *troupe* amatoriale l'iniziativa di sedimentare il manoscritto e le sue illustrazioni, allo scopo ipotizzato di fornire informazioni per l'istruzione di questi dilettanti<sup>82</sup>, ma Aasted suggerisce che solo una compagnia professionale sarebbe qualificata per capirne i contenuti. Il tono di questi scenari mostra come l'unica intenzione delle loro illustrazioni sarebbe quello di decorare i rispettivi frontespizi, allo scopo di impressionare a tal punto il pubblico da incrementare le commissioni delle esibizioni da parte di patroni o mecenati e di aumentare così le possibilità lavorative dei comici<sup>83</sup>.

Stefano Mengarelli, in *What the Corsini Scenari can tell us about the Commedia dell'arte*, riassume queste posizioni e si propone di dare così il proprio contributo agli studi inerenti il Codice. Mengarelli ritiene che la preoccupazione dell'artista fosse principalmente quella di trasformare informazioni testuali in informazioni visive. Le connessioni sono in riferimento al titolo, a un momento del testo, alle burle architettate dai vari personaggi e così via. In questo senso, sostiene che la più chiara trasposizione visiva di un titolo si verifica nel frontespizio di *Li sei simili* (I/47)<sup>84</sup> dove appunto si vedono le tre coppie di gemelli eponimi.

Ma è vero anche, secondo la nostra osservazione, che solo raramente un'illustrazione si riferisce a una singola scena specifica, come avviene nel caso de *Le due schiave* (I/16)<sup>85</sup> dove il frontespizio si riferisce a una scena del secondo atto in cui l'araldo suona la tromba per sottolineare la vendita delle schiave Isabella e Doralice.

Le immagini che accompagnano ogni singolo testo illustrano in particolare il lazzo o la burla più significativi attorno ai quali si gioca l'intreccio drammaturgico: ad esempio nello scenario *Il giardino*, «il lazzo della

---

<sup>81</sup> Elsebeth Aasted, *The Corsini Scenarios: The Oldest Surviving Commedia dell'Arte Collection*, "Nordic Theatre Studies", 4 (1991), 106.

<sup>82</sup> S. Mengarelli, *What the Corsini Scenari can tell us about the Commedia dell'arte*, L'Erma di Bretschneider, Publishing House/Bookshop, pp. 212-221.

<sup>83</sup> Ivi, pp. 221-223.

<sup>84</sup> Hulfeld, p. 768.

<sup>85</sup> Ivi, p. 53.

scala», forse tra i più diffusi per la possibilità di clamorose ed esilaranti cascate in scena da parte di uno Zanni, è illustrato da un acquarello che descrive la scena: «Francatruppe con la scala» mentre «l'appoggia al giardino»<sup>86</sup>.

Più spesso invece l'autore sceglie di rappresentare più scene creando una sorta di montaggio, di illustrazione-manifesto, come avviene ad esempio per *La maga* (II/8)<sup>87</sup>.

Queste illustrazioni esprimono una visione trasfigurante che sorge sopra gli aspetti della pratica teatrale per sfruttare la commedia all'improvviso iconograficamente. Attraverso questo manoscritto, i suoi creatori, patroni e lettori hanno incorporato la commedia all'improvviso nel proprio paradigma. Nonostante le loro carenze estetiche, le illustrazioni Corsini si irradiano facilmente nel contesto del loro patrono e della sua cerchia di attori amatoriali cortigiani, rispetto agli attori professionisti retribuiti. Questo atteggiamento diventa esplicito sul frontespizio de *La commedia nella commedia* (I/34), di cui la rappresentazione dei comici professionisti, impegnati a esibirsi in un festival, sono relegati a un semplice cavalletto con fondali dipinti<sup>88</sup>.

Il Codice mostra numerosi riferimenti intertestuali agli scenari di Bottarga, Scala, Locatelli, del Correr e altri.

Quanto ancora alla datazione, Aasted conduce delle ricerche che la portano a giudicare il Codice come una delle collezioni più antiche, facendolo risalire al 1570-91<sup>89</sup>. Ma la datazione del Codice resta comunque incerta, probabilmente anche a causa del passaggio che ha avuto tra diversi collezionisti, come sostiene Hulfeld; che peraltro, come già Testaverde, sottolinea inoltre che tra il 1621 e il 1642 era in possesso di Maurizio Savoia, figlio cadetto del duca di Savoia Carlo Emanuele I e di Caterina Michela d'Asburgo, che ricoprì il ruolo di cardinale diacono di Santa Maria in Via Lata (oggi via del Corso a Roma).

Analizzando i frontespizi si evince fin da subito che una delle caratteristiche che accomuna ogni immagine è il fatto che vengano presentati pochi personaggi: tendenzialmente lo schema più frequente prevede la raffigurazione di tre individui, anche se il numero può salire anche a sei o in casi eccezionali, a scopo araldico, anche più, come quello del già citato canovaccio de *La gran pazzia di Orlando* (I/1)<sup>90</sup>. È probabilmente una scelta dove convergevano tanto le esigenze di composizione dei quadri che la pratica scenica.

Di conseguenza, ogni nostro commento prende in considerazione il contesto in cui le scene

---

<sup>86</sup> A. Testaverde, op. cit., pp. XXXIV-XXXV.

<sup>87</sup> Ivi, p. 142.

<sup>88</sup> S. Mengarelli, *What the Corsini Scenari...*, cit., pp. 223-224.

<sup>89</sup> Hulfeld, p. 14.

<sup>90</sup> Ivi, p. 151.



si svolgono (urbano, bucolico, privato) e le modalità con cui si decide di puntare l'attenzione su un particolare momento della vicenda. Spesso l'autore lascia traccia di un rifacimento o di una correzione. Altre volte mette in luce particolari nascosti che potrebbero sfuggire a una prima osservazione. La divisione per tipologie, le vignette illustrate della scena principe dello snodo drammaturgico fanno del Codice Corsiniano un *unicum*.

### *Della scena de Soggetti comici di Basilio Locatelli (Roma)*

Discorso di Basilio Loccatello Romano per il quale si mostra il comico essere l'accademico virtuoso le rappresentazioni e commedie del quale si possono ascoltare e permettere et non quelle dell'histrione infame<sup>91</sup>.

Si apre così la raccolta di Basilio Locatelli, dove non solo l'autore stesso si distanzia esplicitamente dai comici di mestiere, ma nei *Discorsi* di premessa chiarisce da subito anche l'idea alla base della composizione scritta dei testi scenici «fatti per rappresentarli a l'improvviso». Lo scenario diventa strumento indispensabile per l'improvvisazione di qualsiasi testo.

Locatelli, autore di una delle raccolte più famose attualmente custodita alla Biblioteca Casanatense di Roma, accademico dilettante, difende la dignità dello scenario in quanto responsabile della rappresentazione all'improvviso. Nel discorso introduttivo al secondo volume degli scenari (1622), definisce come attore virtuoso il solo dilettante mentre il professionista è "infame". Questo perché, come sottolinea Taviani, "per un uomo del Seicento, membro dell'Accademia degli Umoristi, centrale è il teatro degli accademici, delle Corti, magari dei Collegi (primi fra tutti i collegi dei gesuiti) mentre culturalmente ed anche teatralmente marginale è il teatro dei professionisti"<sup>92</sup>. Si aggiunga che nel Seicento la polemica contro i cosiddetti *histrioni* era molto vivace e i professionisti dovevano quotidianamente difendere il proprio diritto, oltreché dignità.

La contiguità cronologica tra la raccolta delle «favole» scaliane e i «soggetti» locatelliani è una determinante conferma dell'utilizzo diffuso dello scenario, il quale, nato come strumento tecnico funzionale alla drammaturgia orale dei comici dell'Arte, faceva ormai parte della storia del teatro secentesco, utilizzato come mezzo di «trasformazione» e di «traghetamento» di qualsiasi trama narrativa sui differenziati palcoscenici<sup>93</sup>.

In ogni caso, sembra di poter affermare che la raccolta rientra nel repertorio della prima generazione di comici, a fianco de lo *Zibaldone* del Bottarga, delle *Favole* di Scala e dell'anonimo Corsiniano. Come scrive A. Testaverde, «ma se nelle raccolte precedenti gli scenari sono *exempla* della drammaturgia all'improvviso dei comici professionisti, i soggetti locatelliani vanno

interpretati come il più ampio repertorio compilato da un accademico per raccogliere l'universo teatrale italiano del tempo, riscritto per l'improvvisazione teatrale».

La raccolta è l'unica datata: le due parti infatti si riferiscono rispettivamente al 1628 e 1632. Vengono ritrovate nel 1894 dal giornalista Antonio Valeri, che ne annuncia la notizia sulla rivista «Nuova Rassegna».

Gli scenari locatelliani sono citati nella prima edizione romana della *Drammaturgia* dell'Allacci (dove peraltro si fa riferimento a Vincenzo Buzzi, medico e accademico Umorista romano, in quanto appartenenza) e poi dal Bartoli. I titoli, con la descrizione dei soggetti, sono trascritti in dettaglio da Pandolfi<sup>94</sup>.

Questo grande repertorio offre un ventaglio di *topoi* drammaturgici diversi fra loro, per ampiezza e intreccio. Gli scenari si ripetono e allo stesso tempo variano, e questo testimonia il fatto che i testi venivano sì trascritti ma anche modificati a seconda delle esigenze dei comici, della loro bravura, e della tipologia di pubblico che si trovavano di fronte.

Sia in questa raccolta che nell'Anonimo corsiniano è evidente la traccia di alcuni scenari di successo dello *Zibaldone* di Bottarga, che infatti vengono ripresi. Questi “prestiti” sono però trattati da Locatelli con una differenza: egli infatti ne dà una trascrizione più ampia e dettagliata di quella del Codice Corsiniano e di questo è consapevole lui stesso, sostenendo infatti di aver voluto dare una riscrittura a testi preesistenti in modo da poterli portare sulle scene senza doversi vergognare<sup>95</sup>: “le materie prime sono tutte ricevute, il lavoro consiste nella selezione e rielaborazione del già dato”<sup>96</sup>.

---

<sup>93</sup> A. Testaverde, op. cit. p. XXVII.

<sup>94</sup> Ivi, p. XXVII.

<sup>95</sup> B. Locatelli, *Della scena de' soggetti comici*, vol. I. c. Iir.

<sup>96</sup> S. Ferrone, op. cit. *Visioni critiche Recensioni teatrali* da «l'Unità-Toscana» (1975-1983) a cura di Teresa Megale e Francesca Simoncini trascrizioni di Elena Lenzi, p. 197.

L'aspetto forse più originale degli scenari locatelliani è questo: il processo di nascita del canovaccio non deriva da appunti presi in merito all'improvvisazione dei comici, né gli stessi si propongono come perfetto esempio su cui basare lo schema recitativo. Questi scenari infatti hanno come unico scopo quello di realizzare dei testi scritti appositamente per semplificare l'improvvisazione teatrale.

La parola testo, prima di significare un testo parlato o scritto, stampato o manoscritto, significava "tessitura". In questo senso non c'è spettacolo senza "testo". Ciò che concerne il "testo" (la tessitura) dello spettacolo può essere definito come "drammaturgia", cioè *dramaergon*, lavoro, opera delle azioni. Il modo in cui le azioni lavorano è l'intreccio. Non sempre è possibile distinguere ciò che nella drammaturgia d'uno spettacolo si può chiamare "regia" e ciò che si può chiamare "scrittura" dell'autore. Questa distinzione è chiara solo in un teatro che voglia essere l'interpretazione di un testo scritto<sup>97</sup>.

L'operazione permette di dare nuova vita a scenari ormai appartenenti alla tradizione dei comici e sedimentati nelle loro esperienze: partendo da un'opera di riscrittura, infatti, l'interpretazione è il risultato di un'interiorizzazione del testo, il cui esito cambia a seconda dell'interprete che vi si immedesima.

Dal punto di vista materiale, invece, il Codice si presenta in buono stato: è infatti caratterizzato da una legatura in cuoio, una cucitura su fettucce e un capitello su canapa. Le carte hanno caratteristiche tali da far dedurre che siano state anticamente foderate in seta, anche se vengono poi plastificate in un secondo momento (anni '50). La fascicolazione invece, resta quella trovata: rigida, marrone e rivestita in pelle. Curioso, comunque, come al fondo di ogni opera ci siano sempre le iniziali dell'autore (B.L.R.), quasi a volerne ribadire la specifica paternità.

L'opera che apre la rassegna delle commedie, come nel caso della Corsiniana, è ancora un canovaccio di matrice epico-cavalleresca, *L'Orlando furioso*, qui presentato solo con titolo e relativa dicitura *Opera Heroica rappresentativa* dove però

pur facendo riferimento esplicito ai canti del poema ariostesco e spesso riproponendone lessico e sintagmi, nel proprio canovaccio rielabora gli stessi episodi contemplati dalla versione corsiniana. È possibile allora che Locatelli abbia ripreso la materia del modello degli *Scenari più scelti d'istrioni*, l'abbia integrata con il poema dell'Ariosto e abbia tralasciato quanto non gli risultava intelligibile<sup>98</sup>.

---

<sup>97</sup> E. Barba, N. Savarese, *L'Arte segreta dell'attore*, cit.

<sup>98</sup> Hulfeld, p. 93.

Dopo l'elenco numerato dei personaggi che prendono parte alla rappresentazione, viene presentato il canovaccio: anche qui come nel caso della Corsiniana il tratto è marcato e deciso sebbene meno organizzato (la grafia infatti si fa priva di spazi).

<sup>91</sup> Basilio Locatelli, *Della scena de Soggetti comici di B.L.R.*, titolo ed incipit, Roma, Biblioteca Casanatense, Manoscritti, 1211.

<sup>92</sup> Cfr. F. Taviani, M. Schino, op. cit., p. 39.

## ***Dell'opere regie di Ciro Monarca (Roma)***

L'unica, fra quelle presentate, ad essere attribuita al repertorio di interpreti e di compagnie professionistiche<sup>99</sup> è la raccolta giunta a noi sotto il titolo di Ciro Monarca, *Dell'opere regie*. Segnalato per la prima volta da Francesco Brower-De Simone nel 1901, il manoscritto è custodito nella Biblioteca Casanatense di Roma dal 1900 in seguito all'acquisto di Giorgio Barini, compositore e critico musicale maturato poi bibliotecario archivistica. A rendere questa raccolta diversa dalle altre non sono soltanto i comici professionisti che ne allestiscono gli scenari (la compagnia composta da Angela Nelli, Leonora Castiglioni, Isabella Cima, Carlo Cantù e Niccolò Zecca porta in scena al Teatro della Dogana<sup>100</sup> nel 1642<sup>101</sup> lo scenario che apre la raccolta *Il medico di suo onore*<sup>102</sup>) ma soprattutto la provenienza dei temi che vengono inseriti, trattati e modellati<sup>103</sup>.

Si tratta di un gruppo di testi scenici in cui è ormai quasi del tutto scomparsa la commedia per lasciare spazio alla tragedia storica, all'episodio romanzato<sup>104</sup>.

Per spiegare come "l'opera regia era appunto la rappresentazione spettacolosa di una vicenda romanzata"<sup>105</sup> Mario Apollonio dedica un intero capitolo nella sua *Storia della Commedia dell'Arte*:

---

<sup>99</sup> A. Testaverde, op. cit., p. XXXVIII.

<sup>100</sup> Per le notizie relative all'attività del Teatro della Dogana a Firenze cfr. A. Evangelista, *Il teatro della Commedia dell'Arte a Firenze (1756-1653 circa). Cenni sull'organizzazione e lettere di comici di Granduca*, in

«Quaderni di Teatro», n. 7, marzo 1980, pp. 169-176.

<sup>101</sup> Cfr. la nota al testo, di mano diversa, apposta al testo de *Il Medico di suo onore*, c. Ir.

<sup>102</sup> Ciro Monarca, *Dell'opere regie*, scenario I; Biblioteca Casanatense, Roma, *Manoscritti*.

<sup>103</sup> Cfr. A. Blundo, *La discordante armonia dell'opera regia. Un'analisi della raccolta «Dell'Opere regie»*, tesi di dottorato, Roma, 1999. Sulle compagnie comiche presenti a Firenze presso il Teatro della Dogana, cfr. A. M. Evangelista, *Il teatro della Commedia dell'Arte a Firenze*, cit.; e Id., *Le compagnie dei Comici dell'Arte nel teatrino di Baldracca a Firenze: notizie degli epistolari (1576-1653)*, in «Quaderni di teatro», VI (1984), n. 24, pp. 50-72.

<sup>104</sup> A. Testaverde, op. cit., p. XXXVIII.

<sup>105</sup> M. Apollonio, op. cit., p. 169.

gli scenari di opere regie documentano onestamente e chiaramente questa riduzione del tragico allo spettacoloso; ma quale versione scenica e industrializzata di opera d'arte se ne salva? Inevitabilmente l'opera tragica di tempi lontani, per esempio, si traduce e traducendosi si adatta ai gusti del tempo: anzi, sopravvive –ove non sia presentata ad un uditorio mirabilmente colto – proprio il valore scenico elementare, quel valore che oggi chiamiamo senz'altro cinematografico<sup>106</sup>.

La raccolta è interamente basata sul predominio del genere “opera regia”, appunto, dove ogni leggenda e mito trattato trovava corrispondenza nella CdA<sup>107</sup>.

Così gli attori dell'Arte che nella commedia erano maschere nell'opera regia venivano ad essere i ruoli di una compagnia, con funzione propria e costante anche se non chiaramente definitiva. È uno stile recitativo che talvolta si sovrappone allo stile dell'opera e lo sforza e che, più spesso, dà uno stile, sia pure convenzionale e primitivo, a una materia favolistica. Si procede a plasmare in serie i più terrificanti avvenimenti. Dove il compromesso fra tipi tradizionali e nuovi personaggi poteva sussistere senza rovinosi urti, troviamo una stesura del tutto conforme alla tradizionale<sup>108</sup>.

Quello che colpisce di questa raccolta è il processo creativo che ne è alla base, secondo cui il patrimonio favolistico di respiro europeo viene modellato e adattato alle caratteristiche della Cda perché, come dice Bragaglia nell'introduzione all'opera di A. Perrucci, “il teatro faceva e disfaceva secondo opportunità”<sup>109</sup>.

Un argomento veniva preso alla radice e rifatto, complicato e dettagliato all'uso delle Maschere che componevano variamente ciascuna Compagnia. Su quella trama venivano sovrapposte altre dieci file di piccole azioni sollecitate da prestiti d'ogni sorta; e la rappresentazione saltava fuori da sé, accidentale, ma fresca e viva, come vera, tra musiche, cobulte, strane mimiche del corpo, ridicolo di buffi e maschere, e curioso intreccio di dialetti diversi.

Un attore spagnolo «detto Adriano» venuto in Italia in quel tempo – nominato dal Perrucci in *Dell'Arte rappresentativa Premeditata ed all'Improvviso* – non poteva capire come «si potesse fare una commedia col solo concerto di diversi personaggi e disporla in meno d'un'ora». Eppure la rappresentazione sorgeva felicemente! [...] Quell'antico spagnolo, vedendo in scena la edizione napoletana d'un soggetto di invenzione castigliana tramutato dalla Commedia dell'Arte e popolato dalle Maschere, faceva fatica a riconoscerlo. C'era restato a pena il grosso canovaccio dei fatti principali – anzi della trovata essenziale della trama. Soltanto questo che la commedia a braccio toglieva in prestito: il pretesto e null'altro. Il gusto della rappresentazione era italiano; e l'intreccio dei fatti stessi, cioè degli incidenti dei particolari dei caratteri, era rinnovato e originale. Se ne era modificato l'intrigo, era stato trasformato il carattere dei

---

<sup>106</sup> M. Apollonio, op. cit., p. 170.

<sup>107</sup> Cfr. ibidem.

<sup>108</sup> M. Apollonio, op. cit., p. 171.

<sup>109</sup> A. Perrucci, op. cit., p. 11.

personaggi, si era esagerata l'importanza dell'elemento «comico»: così l'argomento era restato uno «spunto» per il soffio trasformatore della recita vissuta all'italiana<sup>110</sup>.

Essa si fa interprete del dramma europeo attingendo dal teatro spagnolo (basti pensare a Lope de Vega e Calderon de la Barca) cercando nel materiale favolistico nuova linfa.

Questo aspetto è ben rappresentato ad esempio da alcuni canovacci presenti nella raccolta, come il quarto scenario della raccolta *Ateista fulminato*<sup>111</sup> che sottolinea la volontà di inserire e adattare temi considerati profani e che è un testo ritenuto di grande importanza per lo sviluppo teatrale della leggenda di Don Juan.

Un altro scenario che evidenzia questo passaggio di genere è senz'altro *Convitato di pietra*<sup>112</sup>, con cui la scena si colora di seduzione ed erotismo. A questo proposito M. Apollonio scrive:

del resto molto, in questi scenari casanatensi è dovuto ad imitazione. Un identico motivo sostiene, per esempio, due commedie diverse: l'*Ateista fulminato* e il *Convitato di pietra*. Nella prima [...] il dramma non è certo privo di una sua rude efficacia, di quella contrapposizione per così dire sonora di effetti che tanto piacque ai romantici. E come le intenzioni sono spettacolose, così è pure spettacoloso il susseguirsi delle scene più impensate, il loro turbinare, le rapidissime mutazioni di quadro: benché poi, sia per tener fede alla tremenda ammonizione delle Statue sia per dare anche maggiore velocità all'azione, sia infine per l'influenza della critica classicheggiante, l'autore abbia mantenuta l'unità di tempo. [...] Simile a questo *Ateista fulminato* è il *Convitato di Pietra*, che ricalca, quasi scena per scena, il celeberrimo *Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina. Ma, come avviene delle riduzioni cinematografiche odierne dei drammi celebri o dei romanzi, la trama è non semplificata, anzi sminuzzata in modo che riesca comprensibile e conseguente e coerente, secondo la logica primitiva di spettatori mal provveduti<sup>113</sup>.

Per concludere:

dotata di intuizioni proprie e, conseguentemente, di tecnica propria, la Commedia dell'Arte, quando si dà a viver d'imitazione, decade: e venendo meno, in epoca ormai di decadenza, con ingegni fiacchi e inetti, quella mirabile capacità assimilativa dei primi tempi, a contatto con opere rivelatrici di un gagliardo e fresco ingegno, si rivela la maldestra stesura e il goffo ammicchiarsi dei motivi e il grottesco gioco degli

---

<sup>110</sup> A. G. Bragaglia, *Commedia dell'Arte. Canovacci della Gloriosa Commedia dell'Arte Raccolti e presentati da Anton Giulio Bragaglia*, Torino, Ed. del Dramma, S.E.T., maggio 1943 (pubblica, con una breve introduzione, nove scenari della raccolta secentesca della Bibl. Casanatense di Roma: *Il Convitato di pietra*, *L'Ateista fulminato*, *La ninfa del cielo*, *Le due fonti incantate*, *L'Ermafrodito*, *Il creduto prencipe*, *Li quattro pazzi*, *Il cavaliere da i tre gigli d'oro*, *Lamagia dell'amore*); pp. 8-9.

<sup>111</sup> Ciro Monarca, *Dell'opere regie*, scenario 9; Biblioteca Casanatense Roma, *Manoscritti*, 4186.

<sup>112</sup> Ivi, scenario 24.

<sup>113</sup> M. Apollonio, op. cit., p. 227-228.



spunti comici<sup>114</sup>.

Il gioco dell'improvvisazione cede il passo al cambio di genere, che se da un lato mostra come la drammaturgia all'improvviso dei comici si adattasse ad una trasmissione internazionale, dall'altra mostra evidenti carenze di creatività: attingere e non creare.

Per questo la Commedia dell'Arte attraverso le opere regie può esser considerata interprete del dramma europeo del cinquecento e del seicento: da un immenso materiale favolistico anche la Commedia dell'Arte attinge come Marlowe e Shakespeare, come Lope de Vega e Calderon de la Barca. Raggiungono, ognuno degli infiniti (i grandissimi che piacquero ai romantici e gli ignoti che, servendo, non curarono che i loro nomi sopravvivessero) altezze disparatissime; ma tutti insieme avverano un'unità di vita teatrale forse più fervida e certo più concorde di quella dell'ottocento europeo: anzi, anche l'ottocento Europeo trasse di lì il gusto della fiaba e dell'avventura<sup>115</sup>.

L'opera di Ciro Monarca si presenta differente dalle precedenti anche da un punto di vista esterno: il manoscritto, di mm 229 x 203, è privo di copertina e di pagine introduttive. La cucitura è in nervi singoli, il capitello in fili grezzi, la legatura nuova, in pergamena. La numerazione delle carte è successiva alla stesura del manoscritto in cui la scrittura è di una sola mano fatta eccezione per l'indice delle commedie. La coperta – antica - a parte. Non presenta pagine di presentazione né dell'opera né dell'autore, quasi come se il testo fosse attribuito ad un personaggio non realmente esistito e, pertanto, non vi è traccia né della presentazione di sé né tantomeno di una breve contestualizzazione dell'opera.

I personaggi sono presentati in scaletta secondo i differenti ruoli. Al termine dell'elenco di ogni scenario viene realizzato una sorta di schizzo che, nella forma, ricorda un imbuto e che segna la conclusione.

La scrittura dei canovacci è ampia e la grafia ordinata: questo aspetto la rende senz'altro più semplice da leggere rispetto alle altre. Il tratto inoltre è molto leggero, al punto che si possono intravedere delle righe su cui l'autore si è basato per scrivere dritto e lineare.

---

<sup>114</sup> Ivi, op. cit., p. 229.

<sup>115</sup> M. Apollonio, op. cit., p. 174.

## **La Raccolta Magliabechiana (Firenze)**

È del settecento la raccolta magliabechiana di ventidue scenari, pubblicata da Adolfo Bartoli, che però sembra abbia adunato materiale secentesco: e non ha veramente interesse mediocre: monotoni gli intrecci e prive di originali movimenti comici le situazioni; i soliti personaggi si rincorrono monotonamente per le scene, mancanti a lor volta di determinazione, sì che nei particolari il disordine svela la fretta ed il raffazzonamento. Pure talvolta qualche scenario palesa una ricerca di nuovi mezzi o almeno un giuoco scenico più abile, che ci riesce nuovo e assai interessante: e quando secondo la consueta formula molte azioni convergono in una finale agnizione, c'è un movimento che, se non altro, sostituisce assai bene la propria finzione alla realtà dei mutamenti psicologici profondi o degli avvenimenti decisivi che giustificano le conclusioni e siano la vera novità delle vicende sceniche<sup>116</sup>.

Il codice, composto da ventidue scenari senza titolo, viene scoperto nel 1880 da Adolfo Bartoli che in seguito lo edita sotto il titolo di *Scenari inediti della Commedia dell'Arte*. Fino al 1756 faceva parte della collezione di proprietà del bibliografo e bibliotecario Anton Maria Biscioni; oggi, è custodito nel fondo magliabechiano della Biblioteca Nazionale di Firenze. Considerato “più sobrio” rispetto a raccolte precedenti, M. Apollonio non ne ha grande considerazione:

si svolge con quell'eleganza di stile che bene sostituisce o fa dimenticare la povertà inventiva. Ma in questa raccolta si adunano canovacci di svariatissime origini e poco o nulla ricevono di impronta originale, serbando il buono o il cattivo senza darvi rilievo o porvi rimedio<sup>117</sup>.

L'unico elemento che permette di dare qualche indicazione circa la provenienza del codice risiede nei nomi dei comici indicati in alcuni canovacci: questi si riferiscono a una compagnia di tarda generazione,

composta da Lucinda (Lucinda Nasti), l'ignoto servo Stoppino e i celebri attori Domenico Locatelli, in

<sup>116</sup> M. Apollonio, op. cit., p. 237.

<sup>117</sup> Ivi, op. cit., p. 238.

arte Trivellino, e Gradellino (Costantino Costantini), padre del celebre Mezzettino francese.<sup>118</sup>

Al suo interno, scenari tardosecenteschi si uniscono a commedie del secolo precedente, pertanto è possibile collocarlo intorno al 1700. Siamo lontani però dalle sperimentazioni che abbiamo visto nella raccolta precedente, “ormai ci si avvia, anche con l’arte scenica, a quel razionalismo settecentesco che è incapace di dominare contemporaneamente molti temi e che ama le fragili e poche compostezze”<sup>119</sup>.

La raccolta mostra di avere sei pagine introduttive, presumibilmente aggiunte in tempi più recenti, e 60 pagine finali bianche (non numerate). La pagina *Commedie all'improvviso*, anticipa i tre indici che mostrano l’elenco elegante e ordinato dei canovacci con la numerazione della pagina di riferimento. Guardando al testo, benché la scrittura sia senza dubbio molto elegante da un punto di vista grafico, la divisione di atti e opere è leggermente confusa per il lettore: le linee che dividono le parti infatti tendono a rendere il tutto troppo fitto per una lettura - per così dire - chiara. Curiosa è la sezione dedicata agli oggetti di scena dal titolo *Robe necessarie* da riferirsi all’oggettistica indispensabile per l’allestimento.

---

<sup>118</sup> A. Testaverde, op. cit., p. XL.

<sup>119</sup> M. Apollonio, op. cit., p. 238.

## **La Raccolta Casamarciana (Napoli)**

L'antica tradizione partenopea, attraversata per tutto il Seicento da commedia all'improvviso e primo melodramma (genere accolto e divulgato assieme con Venezia), trova nel Settecento la sua espressione riguardo la necessità di un nuovo centro di riferimento per il suo vivace e articolato mondo teatrale: da qui, nel 1737, l'edificazione del San Carlo. È da questo fondamentale centro culturale che provengono i due volumi, a detta di Apollonio "importantissimi"<sup>120</sup>, che sono presentati a noi sotto il titolo di *Gibaldone de soggetti da recitarsi all'Impronto*. La raccolta è preceduta da una lettera introduttiva firmata da Benedetto Croce il quale, dopo aver recuperato il manoscritto, decise di donarlo alla Biblioteca Nazionale di Napoli

Questa raccolta è la più ricca di quante se ne conoscano: gli scenari dello Scala sono 50, quelli magliabechiani 22, quelli del Locatelli 103, quelli della collezione Correr 51; e i miei due volumi ne hanno l'uno 93 e l'altro 90, in tutto 183<sup>121</sup>.

Comunicata la notizia sul "Giornale Storico della Letteratura italiana", Croce intende lasciare il manoscritto alla Biblioteca:

a giustificare, infine, la magrezza di questa mia comunicazione, dirò che ho donata la Raccolta alla Biblioteca Nazionale di Napoli dove può essere più utile agli studiosi che non in casa mia<sup>122</sup>.

La raccolta, inoltre, è stata edita integralmente a cura di Thomas Heck e di Francesco Cotticelli<sup>123</sup>.

Il primo dei due volumi reca il titolo *Gibaldone de soggetti da recitarsi all'Impronto. Alcuni proprij, e gl'altri da diversi. Raccolti di D. Annibale Sersale Conte di Casamarciano*. Il secondo, di formato leggermente più grande, s'intitola *Gibaldone comico di varij soggetti di Comedie, ed Opere Bellissime Copiate da me Antonino Passanti detto Oratio il Calabrese per comando dell'Ecc.mo sig. Conte di Casamarciano. 1700*; introdotti da una copertina interna.

Riguardo al primo, don Annibale Sersale, sappiamo che era figlio di Giulio Sersale il quale ricevette dallo zio la terra di Casamarciano su cui ottenne il titolo di conte; il secondo invece, il comico Antonino Passanti, è - come sottolinea Benedetto Croce - "ignoto ai nostri scrittori di storia

teatrale”<sup>124</sup>.

Antonio Passanti detto Orazio il calabrese per comodo dell’Eccell.mo sig. conte di Casamarciano<sup>125</sup>.

Sull’autore si esprime anche Apollonio in riferimento all’opera *Nerone imperadore*<sup>126</sup>:

chi lo ha composto doveva essere uomo di storta cultura e di mediocrissime attitudini drammatiche<sup>127</sup>.

Dopo l’introduzione di Croce segue la tavola delle opere, elencate in ordine alfabetico e dotate di numerazione. Analizzando il canovaccio, a differenza dei precedenti, la struttura risulta leggermente più confusionaria: a una prima lettura è possibile notare come l’assenza di uno schema ben preciso lasci il posto a un susseguirsi di appunti presi molto rapidamente dall’autore. Anche la distribuzione degli elementi sulla pagina è particolare, il titolo ad esempio è curiosamente posto in alto a sinistra. I nomi dei personaggi che dialogano sono sottolineati allo scopo di dar maggiore risalto e le indicazioni dell’allestimento.

Dal punto di vista tematico, confluiscono nella raccolta trame diverse: da una parte ci sono le peripezie comiche tipiche delle maschere meridionali, dall’altra invece temi epico-eroici del teatro musicale. A tal proposito Apollonio scrive:

qui Pulcinella si trova nel suo regno, e pulcinellesche sono le trame. Una comicità più semplice e più goffa, meno beffarda ma più movimentata, determina una serie di sviluppi qualche volta originali, anche quando gli argomenti sono i soliti celeberrimi. Voglio dire che il frammento comico, affidato all’estrosità della tradizione pulcinellesca sembra far dimenticare che la trama di commedie come il Convitato di Pietra, il Medico Volante e il Conte di Essex è vetusta e frusta<sup>128</sup>.

E ancora:

si veda nell’*Arcadia incantata* il celeberrimo motivo dell’isola magica scindersi in tante parti: gli amori delle ninfe e dei pastori, le avventure di Coviello. Tartaglia e Dottore, le beffe del Mago. Meccanicamente pastori e ninfe, come burattini, si rincorrono: la scena è una selva<sup>129</sup>.

Lo scenario è dunque caratterizzato dal sovrapporsi delle due maschere di riferimento, Coviello e Pulcinella, su tutti i modelli di ispirazione spagnola ma anche sulla drammaturgia di comici quali Biancolelli. In conclusione, come dichiara Apollonio, l’autore rivela in queste commedie “il desiderio di uscir dalla comune regola della trama e dei personaggi, mirando a una nuova festevolezza”.

Nonostante gli accurati studi condotti sul manoscritto, è altresì condivisibile la riflessione

di Cotticelli:

più che approdare a soluzioni univoche e definitive, le esemplificazioni confluite nella raccolta e la trama di relazioni interne ed esterne che vi si delinea attestano l'entità e lo spessore di una ricerca di equilibri e di "tradizione" su cui grava il sospetto di una "impresa" bellissima, e "pericolosa" quanto inesorabilmente votata all'insuccesso. E in tal senso sembra che le prospettive di indagine collegate alla specifica dimensione di *corpus* dello zibaldone siano ben lungi dall'esaurire le loro straordinarie potenzialità. Rimangono invece in larga parte enigmatici i percorsi concreti e le modalità organizzative attraverso cui si radunarono e trascrissero i soggetti, come le evidenti connessioni con una pratica dello spettacolo tuttora prive di immediati riscontri oggettivi. Un dato, però, è certo: in maniera sommessa, silenziosa, quei minimi compendi scenici riflettono con la loro ricchezza di accenti la frenetica attività spettacolare che fu tratto distintivo della Napoli seicentesca<sup>130</sup>.

---

<sup>120</sup> M. Apollonio, op.cit., p. 234.

<sup>121</sup> *Gibaldone de soggetti comici da recitarsi all'impronto, alcuni propri; e gli altri da diversi raccolti di Don Annibale Sersale, conte di Casamarciano*, raccolta di 183 scenari, Napoli, Biblioteca Nazionale, mss. XI AA. 40 e XI. AA. 41, p. VII [fine XVII].

<sup>122</sup> Ivi, p. IX.

<sup>123</sup> Francesco Cotticelli, Anne Goodrich Heck, Thomas F. Heck, *The commedia dell'arte in Naples: a bilingual edition of the 176 Casamarciano scenarios / translation ed edited by Francesco Cotticelli, Anne Goodrich Heck, Thomas F. Heck*, Lanham London, Scarecrow press, 2001.

<sup>124</sup> Ivi, p. VIII.

<sup>125</sup> Ivi, pagina non numerata.

<sup>126</sup> Ivi, p. 68.

<sup>127</sup> M. Apollonio, op. cit., p. 236.

<sup>128</sup> Ivi, pp. 234-235.

<sup>129</sup> Ivi, p. 235.

<sup>130</sup> F. Cotticelli, op. cit., p. 1.

## La Selva di Placido Adriani

La *Selva* di Placido Adriani rappresenta per molti aspetti un *unicum* fra i repertori analizzati finora: un monaco lucchese appartenente all'ordine benedettino scrive, a Montecassino, scenari napoletani collezionati poi a Perugia. La raccolta è scoperta ancora una volta da Benedetto Croce nel 1898, che ne dà notizia sul "Giornale storico della letteratura italiana", *Un repertorio della commedia dell'Arte*, dove peraltro segnala – oltre la *Selva* – anche un volume di *Dissertazioni varie*, una raccolta di quattro commedie e i *Discorsi cavallereschi*. Tra il 1897 e il 1898 sono portati alla luce i più preziosi documenti dell'Improvisa napoletana: lo *Zibaldone* di Annibale Sersale e la *Selva* di Placido Adriani. Scrive Croce a proposito del ritrovamento del documento del monaco di Lucca:

quanta ricchezza (ricchezza, se vogliamo, di cenci e d'immondizie letterarie), in confronto ai pochi saggi di simile robe che si solevano citare fino ad alcuni anni sono, cavandoli per lo più dal noto libro di Andrea Perucci!<sup>131</sup>.

La rivalutazione del manoscritto avviene tramite la riscoperta operata da Mario Apollonio che inserisce la *Selva* nella sua *Storia del teatro italiano* perché "colpisce l'impegno del raccoglitore di fronte a una disciplina ecclesiastica, le intemperanze della raccolta: era un'opera di cultura, si proponeva d'esser tale e a noi serve come tale"<sup>132</sup>.

Sicuramente gli strumenti che ha Apollonio mancano della piena conoscenza dell'ambiente teatrale a cavallo tra dilettantismo e professionismo e quello che quindi avrebbe garantito la comprensione delle finalità dell'opera di don Placido la cui vita è stata consacrata al teatro.

Un puntuale profilo biografico è dato dallo studio di Claudio Lepore, condotto presso il monastero perugino di San Pietro. Qui lo studioso rinviene altri sei manoscritti da ricondurre allo stesso Adriani<sup>133</sup>: tra questi, *I due Costantini* e *Mano bianco non offende* sono attualmente custoditi presso la Biblioteca Comunale Augusta di Perugia.

---

<sup>131</sup> Cfr. B. Croce, *Un repertorio della commedia dell'arte*, «Giornale storico della letteratura italiana», XXX (1898), p. 458.

<sup>132</sup> M. Apollonio, op.cit., vol. III, p. 105.

<sup>133</sup> Cfr. Claudio Lepore, *Comunicazione su nuovi ritrovamenti relativi a Placido Adriani*, «Quaderni di teatro», VI (1984), 24, pp. 153-164. I sei manoscritti a cui si fa riferimento sono: *I due Costantini*, *Mano bianca non offende*, *Nella morte dei trionfi* e *La Cleomira*, *Raccolta delle volte e privilegi del Sommo Pontefice, Imperatori et altri Sovrani alla Congregazione benedettina cassinese (1764)* e *la Dissertazione contro ogni pratica superstiziosa, cabale (1753)*.

<sup>134</sup> Valentina Gallo, *La selva di Placido Adriani. La commedia dell'arte nel Settecento*, Roma, Bulzoni, 1998, p. 13.

Il monaco lucchese, Padre Placido Adriani, autore della raccolta, attinge a piene mani dalla vivace tradizione napoletana tutto il materiale inserito all'interno della sua raccolta.

È però lo studio condotto da Valentina Gallo a gettare uno sguardo sulla cifra stilistica di Adriani, sul riuso di forme drammaturgiche precedenti e la scelta operata nella selezione delle fonti:

l'intelligenza analitica di Adriani si esplicita, infatti, nell'attitudine alla vertigine quanto nella costruzione geometrica dei suoi intrecci, nelle alternanze di comico e sentimentale, nell'uso sapiente dello spazio scenico, nella scomposizione puntuale dello spettacolo drammatico in trama e generici<sup>134</sup>.

L'evoluzione del rapporto fra il teatro e il monaco benedettino inizia con il viaggio che don Placido compie nell'Italia meridionale, fra i teatri materiali di primo Settecento, attraverso cui scoprirà il modello di scenario canonizzato negli ambienti napoletani. Qui avviene l'incontro con comici dell'arte, professionisti e dilettanti.

Il profilo biografico restituisce appieno la figura enigmatica e schizofrenica di questo monaco lucchese, costantemente in bilico tra un atteggiamento nostalgico, volto a raccogliere e preservare la cultura del passato e la frenesia attorica dell'interprete pulcinellesco; di un uomo sì dall'intelligenza vivace, curiosa, pronta a cogliere gli stimoli dal mondo temporale gli giungono attraverso le frate della vita monastica, ma animato da un indulgere sul tempo trascorso, su di un passato di cui è possibile salvare la cultura. Tuttavia l'animo del raccoglitore si coniuga nel campo teatrale, e solo in quello, a un interesse vivo e principe tra quelli del padre benedettino, restituendo dei testi drammatici non soltanto ampiamente rappresentativi del clima culturale napoletano, ma guidati altresì da una precisa estetica, da una riflessione interna ai generi praticati<sup>135</sup>.

Le ragioni che hanno spinto il monaco lucchese alla produzione di questa raccolta si riflettono nell'intenzione di condurre una missione educativa verso i religiosi che lo circondano. Questo nonostante la scarsa professionalità attoriale di coloro che prendevano parte alle rappresentazioni, non essendo comici professionisti.

A tal proposito, è lo stesso Adriani a spiegarci i motivi alla base della creazione della raccolta e perché questa è da collocare nella sfera del dilettantismo:

la *Selva* io l'ho fatta perché ho provato, e toccato con mano, che anche i più bravi recitanti all'impronto dovendo fare 15 o 20 recite diverse, li mancano, conforme si suol dire le parole, e per lo più replicano l'istesso; ancora chi fa la parte soda di *Innamorata* e donna non sempre trova pronto per li dialoghi di amore, sdegno e per questo ho raccolto tutto, acciò ognuno abbia panno per potersi verstire<sup>136</sup>.

Tra le principali caratteristiche che il manoscritto presenta a confronto con le raccolte



analizzate finora, trovano spazio l'eccessiva lunghezza del dettato e l'assenza di tecnicismi che vengono sostituiti da parti più esplicite e lazzi. Adriani infatti “non si limita a collezionare soggetti, li spiega e li interpreta; egli è portato a riempire gli spazi bianchi dello scenario, a sostituire alla fantasia, all'esperienza e all'intuito di un attore professionista, una tirata, un lazzo, una scena comica”<sup>137</sup>. Attraverso questo percorso teatrale, don Placido svela anche la volontà di raccontarsi in quanto individuo.

---

<sup>135</sup> Ivi, pp. 26-27.

<sup>136</sup> P. Adriani, *A chi legge*, in op. cit., c. IV.

<sup>137</sup> Cfr. infra, pp. 39 ss.

## Il “Manoscritto Montalvo” (Firenze)

Risale agli interessi storiografici del secolo scorso la scoperta di raccolte di scenari che furono ritenute le testimonianze esemplari dell'attività recitativa dei professionisti della Commedia dell'Arte. [...] Una nuova silloge di scenari si aggiunge alla serie di miscellanee manoscritte fino ad oggi conosciute. Acquistata presso la Libreria Gonnelli di Firenze dalla Biblioteca Nazionale Centrale, è stata recentemente inserita nel catalogo delle Nuove Accessioni (ms. 1341). La qualità del documento e la consunzione delle carte sono indizio di una lunga storia compilativa<sup>138</sup>.

Quello che, ad oggi, definiamo il Manoscritto Montalvo, nella sua forma originaria altro non era che una sorta di libro dei conti della stessa famiglia Montalvo. In seguito, a distanza di circa un secolo, viene utilizzato come fosse carta riciclata per la trascrizione di opere teatrali. La divisione del manoscritto viene così schematizzata da Testaverde:

alcune carte contengono informazioni contabili, redatte con scrittura corsiva della fine del secolo XVI, e gli scenari, databili invece attorno alla prima metà del secolo XVII; a un terzo intervento appartengono le postille inserite nel testo delle commedie<sup>139</sup>.

Le prime annotazioni fanno riferimento a proprietà acquistate da Antonio Ramirez di Montalvo, uomo di cultura a servizio di Cosimo I, la cui famiglia era di origine spagnola. È nel secolo successivo che questo taccuino economico prende le vesti di un “piccolo repertorio drammaturgico” presumibilmente grazie ai figli di don Antonio, soprattutto don Ermando che sarebbe stato legato a compagnie di attori dilettanti sostenute dalla stessa famiglia spagnola. È lui infatti che figura tra i sostenitori dell'accademia fiorentina degli Apatisti<sup>140</sup>. Nonostante ci sia scarsa bibliografia in merito, sappiamo però che l'accademia venne fondata nel 1635 da Agostino Coltellini e Benedetto Fioretti, radunando intorno a sé letterati e uomini di arte e scienza.

Alla morte di don Antonio, infine, il volume passa nelle mani del figlio Ermando che si occupa di attività performativa.

La famiglia Montalvo del resto frequentava spesso questi ambienti: sia perché partecipava attivamente alla vita di corte, sia perché svolgeva opera di protezione nei confronti degli artisti. Questa vivace adesione a contesti diversi produce un repertorio formato da testi provenienti da ambiti diversi<sup>141</sup>.

Gli scenari riuniti nel manoscritto dei Montalvo sono l'esito di una trascrizione rapida e disordinata che non rivela alcun intento letterario bensì un uso pratico delle scritture, continuamente oggetto di revisioni e di nuove intromissioni. Il repertorio è formato da testi derivati da ambiti accademici, da produzioni di professionisti e da altri canali culturali<sup>142</sup>.

A sostegno della tesi che vede le carte oggetto di continui rimaneggiamenti da parte di comici e autori è il fatto che siano presenti correzioni di mani differenti, soprattutto riguardanti gli interpreti. Questo aspetto fa dedurre che il repertorio preso in esame sia stato largamente utilizzato sui palcoscenici. Inoltre, il fatto che siano presenti soggetti noti alimenta l'ipotesi secondo cui gli scenari del Montalvo siano frutto di memorie di spettacoli che vennero ben accolti dal pubblico:

la natura drammaturgica di questo piccolo repertorio testimonia l'esistenza di una trama di fluidi rapporti tra l'ambiente teatrale professionistico e dilettantesco; sui palcoscenici delle pubbliche stanze o delle private accademie i testi recitati erano i medesimi e potevano essere liberamente riadattati secondo le esigenze del pubblico<sup>143</sup>.

Conducendo un'analisi dal punto di vista della descrizione interna, il manoscritto risulta dotato di maggiore leggibilità grazie a una serie di espedienti evidenziati dallo studio di Testaverde:

nella descrizione è stata cambiata la punteggiatura che, oltre a seguire i criteri moderni, è stata usata come strumento di interpretazione del testo. Pertanto la virgola è stata introdotta per separare ogni azione dei personaggi sulla scena. Il capoverso è stato invece adottato al termine di ogni scena per mettere in evidenza il significato dell'espressione "in questo", essa infatti segna il passaggio netto da una scena all'altra. Le frasi dirette sono state evidenziate tra virgolette ("")<sup>144</sup>.

<sup>138</sup> Ivi, pp. 417-418.

<sup>139</sup> Ivi, p. 418.

<sup>140</sup> Ivi, p. 421.

<sup>141</sup> A. Testaverde, op. cit., p. 423.

<sup>142</sup> Ivi, pp. 422-423.

<sup>143</sup> Ivi, p. 429.

<sup>144</sup> Ivi, p. 435.

## **PARTE SECONDA**

## *Il sito web, la proposta*

### **1. Alcune piattaforme teatrali**

Dopo aver analizzato i manoscritti oggetto del nostro interesse, consideriamo alcune segnalate piattaforme teatrali attualmente disponibili in rete. Attraverso l'analisi e la comparazione di tratti distintivi e forme di utilizzo, arriveremo a individuare le caratteristiche migliori che possano portare alla realizzazione di un software intuitivo e funzionale. Le piattaforme prese in considerazione sono pertanto: A.M.At.I, Herla e Incommedia.

# Archivio Multimediale Attori Italiani

Teatro opera danza cinema radio televisione: biografie documenti immagini video audio

[Home](#) [Site Map](#)

**User**

**Password**

**Registrazione**

**Ricerca**

cerca tutte le parole

Attore

**Ricerca alfabetica degli attori**

a b c d e f g h i  
j k l m n o p q r  
s t u v w x y z

**Progetto A.M.At.I**

Presentazione  
Guida alla navigazione

Amati è in continuo  
aggiornamento.  
Elenco delle voci  
completate.

**Tristano Martinelli**  
 Inventore della maschera di Arlecchino, nacque il 7 aprile 1557...

**Virginia Ramponi**  
 Famosa attrice, cantante e musicista del XVII secolo...

**Eduardo Scarpetta**  
 Comico napoletano, celebre inventore del personaggio di Felice Sciosciammocca...

**Dina Galli**  
 Importante prima attrice comica del primo Novecento...

**Giulia Lazzarini**  
 Legata professionalmente al Piccolo Teatro e al magistero di Giorgio Strehler...

**Franca Valeri**  
 Attrice comica, autrice e regista...

**Arete tematiche**

 Progetto Archivio Multimediale Attori Lombardi - Ente finanziatore Regione Lombardia

 Censimento degli attori e dei cantanti dell'area pistoiese

Figura 1 - Pagina iniziale della piattaforma A.M.At.I

La prima piattaforma teatrale della quale ci occupiamo è A.M.At.I, Archivio Multimediale degli Attori Italiani, database ideato e diretto da Siro Ferrone e sostenuto dall'Università degli Studi di Firenze e dal Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo<sup>145</sup>.

Si presenta come un archivio informatico di dati e informazioni relative a un arco di tempo che va dal XV al XX secolo, comprendendo fonti manoscritte, bibliografiche e multimediali. La selezione dettagliata di materiale in costante aggiornamento offre all'utente la possibilità di consultare documenti che si riferiscono ad attori e attrici che hanno lasciato la propria impronta in tutti gli ambiti performativi, quali il teatro di prosa, l'opera, la danza, il cinema, la radio e la televisione.

L'accesso è gratuito e semplice: per usufruire della ricerca in archivio è necessario registrarsi al sito contattando un indirizzo di posta e successivamente procedere con l'identificazione. La pagina *home* del sito [Fig. 1] presenta un numero variabile di box in costante aggiornamento, con foto di attori correlate da brevi descrizioni. Questa copertina varia periodicamente e offre un percorso all'utente che, in questo caso, non è tenuto a compilare la registrazione al sito. L'identificazione pertanto favorisce la navigazione riguardante ricerche autonome su singoli spettacoli e attori. L'archivio però può anche essere visualizzato *in toto* qualora ci fosse la necessità di avere una panoramica generale, accedendo direttamente all'elenco completo fornito.

La navigazione è tematica: ogni attore è raggruppato a seconda delle aree di competenza, facendo riferimento a campi specifici su cui verte la ricerca. Questi sono biografia, formazione, ambito, geografia di appartenenza, stile e interpretazione (dove troviamo l'intervento critico dell'autore della voce), carriera e opere, fonti. Sia le fonti che gli elementi iconografici sono correlati da una scheda descrittiva dettagliatamente alla voce "Multimedia" è offerta la possibilità di visualizzare brani audio e contenuti video.

La navigazione è facilitata anche dalla possibilità di accedere continuamente a pagine di rimando: ogni nome di compagnia, spettacolo o attore è cliccabile e rimanda a una nuova scheda.

Tra le voci che è possibile scegliere sono presenti anche tipi fissi e ruoli del sistema teatrale italiano. Questo aspetto costituisce un vero e proprio dizionario dei ruoli, ampliato da elementi multimediali. Riteniamo che questo specifico aspetto di schedatura possa essere elemento utile nella creazione della proposta del nostro sito web.

---

<sup>145</sup> <https://amati.unifi.it/Main.uri>

## Herla

**Mantova  
Capitale  
Europea  
dello  
Spettacolo**

Homepage    Contatti

### RICERCA GENERALE

Ultimo aggiornamento Archivio Herla: numero di documenti **12024** al **26 Giugno 2015**  
Herla viene aggiornato mediamente 3 volte l'anno. L'immissione in rete di alcune schede è da considerarsi provvisoria.  
Inserendo i criteri di ricerca desiderati in uno o più campi, si otterrà un elenco di documenti rispondenti alle caratteristiche richieste.  
Per una breve descrizione dei significati dei campi, cliccare sul nome.

In alternativa, è possibile eseguire una  
**[RICERCA PER CATEGORIE]**

**Titolo:**

**Abstract:**

**Luogo:**

**Lingua:**

**Data di inizio e/o fine:**  
Min (gg/mm/aaaa):  /  /   
Max (gg/mm/aaaa):  /  /

**Parole chiave:**

**Comici:**

**Persone Notevoli:**

**Luoghi citati:**

**Opere e soggetti letterari:**

**Definizione:**

**Provenienza:**

**Segnatura Originaria:**

Figura 2 - Home page di Herla

Per caratteristiche e finalità, Herla è l'archivio che più si avvicina a ciò che desideriamo realizzare in questa sede.

Sostenuto dalla Fondazione Mantova Capitale Europea dello Spettacolo, nasce grazie a un gruppo di lavoro organizzatosi fra Mantova, Padova, Verona e Brescia al cui interno figurano le



professoressa Cristina Grazioli e Simona Brunetti e le dottoresse Barbara Volponi e Licia Mari<sup>146</sup>.

Il titolo del progetto non è un acronimo come nel caso di A.M.At.I. ma si riferisce a un'antica leggenda nordica secondo cui "Herl King" costituirebbe una figura infernale costretta a inseguire costantemente belve ululanti durante le notti di tempesta. Da questo mito si pensa sia derivato il nome della maschera di Arlecchino: la sua denominazione infatti nasce da *Hellequin* o *Helleken* che diventa poi *Harlek* - *Arlekin*.

Se A.M.At.I. si distingue per l'offerta di elementi che abbracciano una periodizzazione maggiore, Herla ha dei limiti cronologici inferiori ma ben delineati: si occupa infatti di raccogliere e catalogare tutto il materiale relativo all'attività teatrale sostenuta dai signori di Mantova, i Gonzaga, nell'epoca del loro massimo splendore, ovvero dal 1480 al 1630. Questo materiale, sparso in Italia e negli archivi di tutta Europa, unisce studi e studiosi di varie città e permette una documentazione di portata mondiale sulla spettacolarità rinascimentale e barocca. L'intento è quello di offrire all'utente la possibilità di consultare e visionare riproduzioni originali, cartacee e in formato digitale, grazie anche alla collaborazione di studiosi specializzati. L'aggiornamento, che avviene ogni tre anni, è garantito anche mediante la segnalazione di fonti utili da parte di utenti esterni.

Alcune delle direttrici finora studiate sono:

- Isabella d'Este e le arti dello spettacolo tra Ferrara e Mantova (1493-1540)
- Commedia dell'Arte
- Figure di buffoni
- Teatro ebraico nel rapporto con la corte mantovana
- Rapporti fra Gonzaga e i territori delle Fiandre
- Rapporti fra Gonzaga e i territori della Serenissima.


L'archivio multimediale può essere consultato nella sua interezza presso la sede della Fondazione, pertanto il sito offre solo una parziale selezione del materiale contenuto in Herla.

La scheda è suddivisa in quattro parti distinte in cui figurano il titolo del documento, una breve descrizione del contenuto, le parole chiave che permettono all'utente di visionare i documenti in cui compaiono i termini o gli argomenti in oggetto e le categorie di accesso. I moduli di ricerca si distinguono in Ricerca Generale e Ricerca per categorie.

---

<sup>146</sup> [http://www.capitalespettacolo.it/ita/ric\\_gen.asp](http://www.capitalespettacolo.it/ita/ric_gen.asp)

*incommedia.it*

---

**Search on examined videos**

---

- ↳ [See the list of videos by Archive](#)
- ↳ [See the list of videos produced by incommedia.it](#)
- ↳ [See the list of videos collected by incommedia.it](#)

Year	<input data-bbox="603 1077 866 1111" type="text" value="?"/>
Director	<input data-bbox="603 1117 866 1151" type="text" value="?"/>
Company	<input data-bbox="603 1158 866 1191" type="text" value="?"/>
Title	<input data-bbox="603 1198 866 1232" type="text" value="?"/>
Interpreter	<input data-bbox="603 1238 866 1272" type="text" value="?"/>
Category	<input data-bbox="603 1279 893 1312" type="text" value="?"/> ▼
	<input data-bbox="603 1319 702 1352" type="button" value="Search"/>

Figura 3 - Pagina dedicata alla navigazione in archivio di Incommedia.it

Nato come archivio online nel 2005 con il supporto dell'IMAE (Istituto Mutualistico per la tutela degli Artisti interpreti ed Esecutori), Incommedia.it è un progetto di recupero e valorizzazione della Commedia dell'Arte. Obiettivi principali sono quello di veicolare la diffusione di informazioni intorno alla Commedia dell'Arte, sia dal punto di vista storico che di ricerca, e di promuovere il processo di catalogazione del patrimonio italiano ed europeo<sup>147</sup>. Nonostante il suo

---

<sup>147</sup> <http://www.incommedia.org/>

aggiornamento sia momentaneamente fermo, l'intento è quello di promuovere relazioni fra studiosi e istituzioni anche mediante la costante segnalazione di incontri, conferenze, mostre e iniziative. Queste informazioni vengono presentate all'utente fin subito: sono infatti proposte all'utente sulla schermata iniziale.

Il progetto è articolato secondo tre sezioni distinte che comprendono: un database online, un archivio audiovisivo e infine la produzione di DVD per garantire la visione dei contenuti.

L'archivio di Incommedia.it, nella sua usabilità, è di facile intuizione grazie alla possibilità di condurre una ricerca per pubblicazioni, immagini, documenti, musei, materiale video e links dedicati alla CdA o argomenti affini. Il database online si dota poi di una lista in cui figurano le sedi e le organizzazioni che mettono a disposizione il proprio materiale, sia a livello italiano che europeo (come il Centro informazioni per lo spettacolo in Andalusia di Siviglia, CDAEA e il Theater in Nederland). Questo archivio comprende pubblicazioni specializzate, immagini, documenti audiovisivi, materiale sulla Commedia dell'Arte (con video depositati), links a siti di pertinenza della CdA o argomenti affini ed un elenco di musei nelle cui collezioni si trovano materiali sulla CdA.

## **2. Perché una nuova piattaforma?**

Alla luce degli esempi di archivi multimediali presentati è possibile trarre alcune conclusioni. A.M.At.I., Herla e Incommedia sono strumenti di ricerca e consultazione indispensabili per tutti coloro che hanno necessità di reperire materiale riguardante attori, attrici, compagnie, spettacoli e ruoli all'interno del panorama della Commedia dell'Arte ma non solo.

Ognuno di questi database infatti è finalizzato al supporto di uno studio approfondito del processo di realizzazione di quelle scritture più o meno elaborate studiate nella forma primordiale.

Se dunque il materiale così esposto in questi esempi è fondamentale per capire i risultati e le evoluzioni della Commedia dell'Arte, allo stesso tempo non è ancora possibile addentrarsi all'interno dei canovacci per ciò che effettivamente sono all'origine e semplici appunti di scena, nonostante il loro scopo fosse diverso.

Gli scenari qui descritti sono disponibili solo in forma cartacea e la conseguente reperibilità è tale solo attraverso una consultazione *in loco*. Attualmente, dunque, manca un luogo virtuale in cui chiunque desideri possa affacciarsi a questo *mare magnum* indagare i meccanismi che hanno condotto al prodotto finale di rappresentazioni vere e proprie ma specialmente a soggetti scritti per esteso e in forma dettagliata.

Alla luce di queste riflessioni si delinea la necessità di ideare un nuovo e inedito archivio virtuale in cui il ricco ventaglio di *exempla* di canovacci relativi al periodo d'oro della Commedia dell'Arte possa finalmente trovare una presentazione in forma digitalizzata. L'idea di realizzare una messa in linea di materiali così distanti fra loro nei secoli è frutto della volontà di uno studio comparativo, che possa quindi mettere a confronto due o più elementi fra loro sia per analogie che per differenze. Il presente lavoro di ricerca poggia le proprie fondamenta su una necessità concreta maturata durante il pregresso lavoro di ricerca basato su uno dei manoscritti più importanti di questo panorama: il Codice Corsiniano.

Oggetto di indagine dal punto di vista dell'origine, della datazione, dell'iconografia e degli autori che vi hanno preso parte nel corso della lavorazione, il Codice custodito presso l'Accademia dei Lincei a Roma ha fin da subito catturato la nostra attenzione perché, a differenza di tutte le altre raccolte, presenta una lunga e movimentata serie di illustrazioni a colori che lo rendono unico nel suo genere. Questo manoscritto, già catalogato dal punto di vista di una descrizione interna ed esterna, non risulta accessibile nella sua visione globale attraverso nessuna delle piattaforme fin qui citate.

Da qui l'intuizione di creare un modello di fototeca virtuale formata da scritture teatrali scelte secondo un gioco di contaminazione e rimandi, che diventi unica nel suo genere e che permetta finalmente una visione a 360° di manoscritti rari che altrimenti potrebbero essere esaminati soltanto attraverso le visite concordate presso le sedi specializzate in cui sono conservati.

Il portale online che ci proponiamo di realizzare ha come principale scopo quello di favorire e anzi incrementare una ricerca rapida e immediata.

Infatti, aspetto imprescindibile di questa nuova proposta è l'utenza: l'usabilità del software è alla base di questo progetto di ricerca. A questo proposito quindi è necessaria l'analisi degli esempi qui presentati. Questi, accomunati da un layout web immediato sia per grafica che per costruzione, mettono a disposizione dei visitatori materiali diversi. Nonostante la configurazione del lavoro sia

aperta a tutti però, va da sé che l'attenzione è rivolta soprattutto a favorire l'utilizzo del nostro prodotto da parte di un utente specializzato: esso si configura non solo nel singolo studioso ma anche nelle biblioteche di pertinenza e in altre biblioteche specializzate, ambienti come la Biblioteca di Studi teatrali di Casa Goldoni, il Museo Correr e l'Archivio Vendramin (tutti e tre con sede a Venezia), la già citata Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana che, come la Biblioteca Casanatense, si trova a Roma, la Biblioteca centrale di Firenze e infine il Museo Biblioteca dell'Attore a Genova.

Non meno importante è l'utenza degli studiosi: il *database* si prospetta uno strumento ideale ai fini della ricerca universitaria. La prospettiva che auspichiamo quindi è che venga adottato dall'ateneo come punto di partenza di questo lavoro, ma che in un secondo momento sia messo a disposizione di studenti e ricercatori in quanto mezzo di consultazione per chiunque voglia approfondire lo studio direttamente sui testi.

Analizzati alcuni modelli di riferimento e delineate le funzionalità che li rendono efficaci, ci addentriamo nella proposta di un modello che possa essere dotato di caratteristiche simili ma con aggiunte necessarie. Soprattutto dal punto di vista della schedatura iconografica e testuale.

Tabella 1 – Riepilogo di vantaggi e svantaggi delle piattaforme prese a riferimento

Piattaforma	Vantaggi	Svantaggi
A.M.At.I.	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Interfaccia semplice e immediato</li> <li>• Comprende fonti manoscritte, bibliografiche e multimediali</li> <li>• Ampia periodizzazione</li> <li>• Accesso gratuito</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Necessita di una registrazione al sito</li> <li>• Pagina iniziale di navigazione statica</li> <li>• Il materiale è in attesa di un aggiornamento che avviene solo per mano del <i>creator</i></li> </ul>
Herla	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Non necessita di registrazione al sito</li> <li>• L'aggiornamento è garantito anche grazie a fonti suggerite da parte di utenti esterni</li> <li>• Cataloga tutto il materiale relativo all'attività teatrale dei Gonzaga nel periodo più florido</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Limiti cronologici inferiori (1480 al 1630)</li> <li>• L'archivio multimediale può essere consultato nella sua interezza presso la sede della Fondazione, generando difformità fra il materiale disponibile in rete e quello in loco</li> <li>• Ricerca generale complessa per chi si interfaccia alla materia per la prima volta</li> <li>• Offre solo una parziale selezione del materiale contenuto</li> <li>• L'aggiornamento avviene ogni tre anni</li> </ul>

Incommedia	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dispone di materiale audiovisivo</li> <li>• Offre materiale italiano ed europeo</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Aggiornamento momentaneamente fermo</li> <li>• Poco intuitivo dal punto di vista della navigazione</li> <li>• Non offre la possibilità di una comparazione fra materiali proposti</li> </ul>
------------	---	---

### 3. Il modello di schedatura: l'Istituto Centrale per il Catalogo Unico

La *Guida ad una descrizione uniforme dei manoscritti e al loro censimento* viene pubblicata dall'ICCU nel 1990<sup>148</sup>, a Roma, in seguito allo studio di una Commissione costituita da specialisti, con lo scopo di proporre le linee guida per la catalogazione e la digitalizzazione di materiale d'archivio.

La prima delle due *Guide* vede la luce nel 1984: presenta due modelli descrittivi, uno volto alla descrizione analitica del codice e uno rappresentato dalla scheda di censimento. Rinnovato questo primo modello, la successiva *Guida* si configura come una scheda di lavoro che permette la descrizione del codice nella sua interezza in maniera analitica e flessibile. Il risultato è il censimento informatizzato dei manoscritti delle biblioteche italiane, in modo da fornire uniformità all'analisi e alla schedatura dei manoscritti.

Con lo scopo di facilitare consultazione da remoto, l'ICCU ha deciso di dotarsi di un database che comprende la descrizione e la digitalizzazione (integrale e/o parziale) dei manoscritti conservati nelle biblioteche italiane pubbliche, ecclesiastiche e private.

Questa banca dati prende il nome di Manus Online.

<sup>148</sup> Viviana Jemolo, Mirella Morelli (a cura di), *Guida ad una descrizione uniforme dei manoscritti e al loro censimento*, Ist. Centrale Catalogo Unico, Roma, 1990.

## 4. Programmi a confronto

Al fine di chiarire le motivazioni che ci hanno condotto alla realizzazione di questo progetto, illustriamo di seguito i diversi modelli di schedatura relativamente ai due programmi che prendiamo in esame: Manus e Collective Access.

### 4.1 Manus



ICCU

Manus Online

INFORMAZIONI RICERCA PROGETTI SPECIALI INDICI BIBLIOTECHE CATALOGAZIONE NEWS AIUTO CONTATTI

inserisci qui le parole chiave da cercare

Almeno una par... Cerca Ricerca avanzata

### CENSIMENTO NAZIONALE DEI MANOSCRITTI DELLE BIBLIOTECHE ITALIANE

Manus Online (MOL) è un database che comprende la descrizione e la digitalizzazione (integrale e/o parziale) dei manoscritti conservati nelle biblioteche italiane pubbliche, ecclesiastiche e private. Il censimento, avviato nel 1988 a cura dell'Istituto centrale per il catalogo unico e le informazioni bibliografiche (ICCU), si pone come obiettivo l'individuazione e la catalogazione dei manoscritti (latini, greci, arabi, ecc.) prodotti dal Medioevo all'età contemporanea, compresi i carteggi.

Figura 4 - Pagina di navigazione di Manus Online

Il programma che prende il nome di Manus<sup>149</sup>, abbreviato in MOL, è un database prodotto dal Laboratorio dell'Istituto Centrale per il Catalogo Unico (Roma, 2001) che nasce avendo come scopo quello di fornire la descrizione e la digitalizzazione di manoscritti conservati in archivi e biblioteche di vario genere (italiane, pubbliche ed ecclesiastiche). Inoltre, negli ultimi anni, si è dotato di contributi conservati presso biblioteche estere.

L'arco di tempo a cui si riferisce abbraccia il periodo che va dal Medioevo fino all'età contemporanea. Questo censimento ha avuto come data di inizio il 1988, da quel momento – sotto la supervisione dell'ICCU – ha maturato l'obiettivo di catalogare i manoscritti in alfabeto latino seguendo questa precisa linea temporale.

Pertanto, seguendo le linee guida fornite dall'ICCU (Fig. 5), Manus si presenta come il primo modello ideale a cui guardiamo per il progetto su cui verte la nostra catalogazione.

La descrizione si attua su due livelli, qui mostrati:

DESCRIZIONE ESTERNA	DESCRIZIONE INTERNA
* 1 IDENTIFICAZIONE DEL MANOSCRITTO: CITTA: SEDE: FONDO: SEGNATURA:	* 1 CARTE:
* 2 COMPOSIZIONE MATERIALE:	* 2 AUTORE: 2.1 nome dal manoscritto: 2.2 nome aggiunto e da altre fonti non a stampa: 2.3 nome identificato/accettato:
* 3 PALINSESTO:	* 3 TITOLO: 3.1 titolo presente nel manoscritto: 3.2 titolo aggiunto e da altre fonti non a stampa: 3.3 titolo identificato/elaborato:
* 4 DATAZIONE:	* 4 INCIPIT E EXPLICIT: 4.1 incipit: explicit: 4.2 incipit: explicit: 4.3 incipit: explicit:
* 5 ORIGINE:	5 NOTE TIPOGRAFICHE:
* 6 MATERIA:	6 FONTI:
7 FILIGRANA:	
* 8 CARTE:	
* 9 DIMENSIONI:	
10 FASCICOLAZIONE:	
11 SEGNATURA DEI FASCICOLI:	
12 FORATURA:	
13 RIGATURA:	
14 SPECCHIO RIGATO:	
15 RIGHE:	
16 DISPOSIZIONE DEL TESTO:	
17 RICHIAMI:	
18 SCRITTURA E MANI:	
* 19 DECORAZIONE:	
* 20 NOTAZIONE MUSICALE:	
21 SIGILLI E TIMBRI:	
* 22 LEGATURA:	
23 FRAMMENTI:	
24 STATO DI CONSERVAZIONE:	
* 25 COPISTI E ALTRI ARTEFICI:	
* 26 RACCOGLITORE:	
* 27 REVISIONI E ANNOTAZIONI:	
28 VARIA:	
* 29 ANTICHE SEGNATURE:	
* 30 POSSESSORI E PROVENIENZA:	
* 31 NOTIZIE STORICHE:	

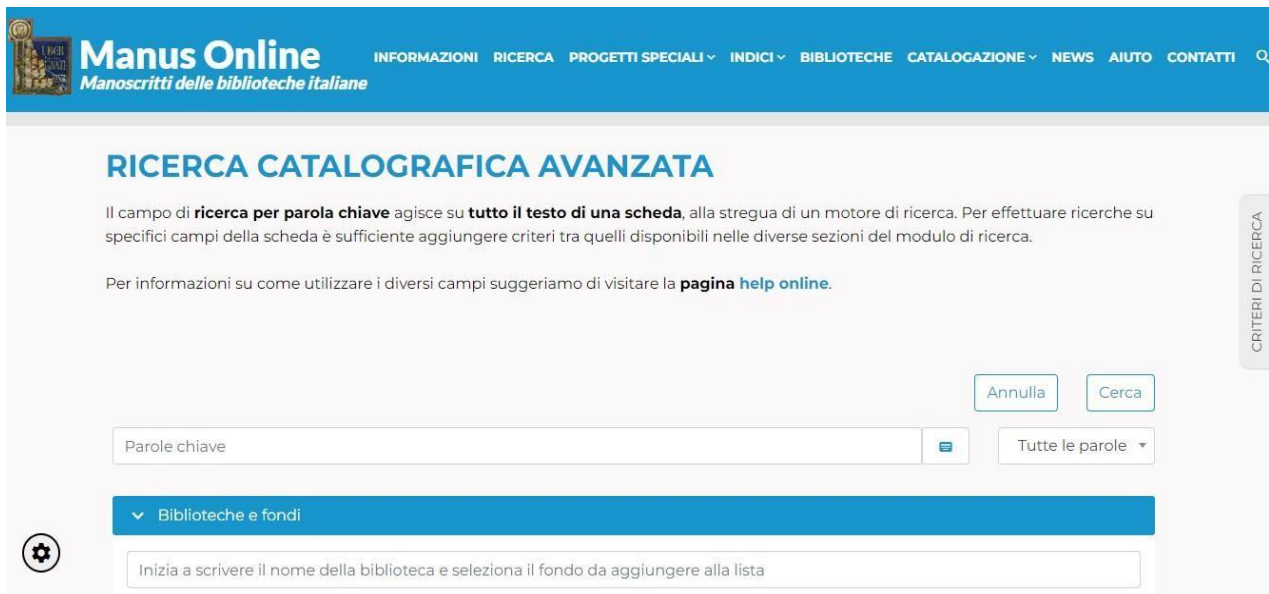
Figura 5 - Modello di schedatura previsto dall'ICCU

<sup>149</sup> <https://manus.iccu.sbn.it/>



Al fine di chiarire in che modo queste direttive vengano effettivamente applicate, forniamo un esempio di ricerca e relativa catalogazione servendoci del manoscritto che è stato il nostro punto di partenza in quanto oggetto di lavoro pregresso: il Codice Corsiniano.

Inserendo *Codice Corsiniano* nella barra di ricerca, la schedatura che ci viene proposta è la seguente:



The image shows the 'Ricerca catalografica avanzata' (Advanced Catalog Search) page on the Manus Online website. The page has a blue header with the logo and navigation menu. The main content area is white with a blue title 'RICERCA CATALOGRAFICA AVANZATA'. Below the title, there is a paragraph explaining the search process and a link to a help page. At the bottom, there is a search form with a text input field for 'Parole chiave', a search button, and a dropdown menu for 'Biblioteche e fondi'. A vertical sidebar on the right contains the text 'CRITERI DI RICERCA'.

**Manus Online** INFORMAZIONI RICERCA PROGETTI SPECIALI INDICI BIBLIOTECHE CATALOGAZIONE NEWS AIUTO CONTATTI

**RICERCA CATALOGRAFICA AVANZATA**

Il campo di **ricerca per parola chiave** agisce su **tutto il testo di una scheda**, alla stregua di un motore di ricerca. Per effettuare ricerche su specifici campi della scheda è sufficiente aggiungere criteri tra quelli disponibili nelle diverse sezioni del modulo di ricerca.

Per informazioni su come utilizzare i diversi campi suggeriamo di visitare la [pagina help online](#).

Parole chiave

▼ Biblioteche e fondi

CRITERI DI RICERCA

Figura 6 - Ricerca catalografica avanzata di Manus Online

Roma, Biblioteca dell'Accademia nazionale dei Lincei e Corsiniana, Corsini, Cors. 312 (44 G 4)

Scheda manoscritto

Vedi la descrizione del Fondo

CNMD\0000150793

Manoscritto cartaceo, guardie cartacee; fascicoli legati; 1376-1400 data desumibile; cc. II + 344 + II; c. 296 bis.

Dimensioni: mm 365 x 261 (c. 25r), mm 363 x 264 (c. 166r), mm 362 x 261 (c. 259r).

Filigrane: cc. II; II': tipo 'giglio' affine ai tipi Briquet 7097-7098.

Fascicolazione: 2 quaternioni; 1 binione; 40 quaternioni; 1 binione.

Rigatura: a piombo.

Disposizione del testo: due colonne.

Richiami: presenti, tranne che nei fascicoli I, III, XXVI, in basso, al centro e in posizione orizzontale; il richiamo del fascicolo XIV è in inchiostro rosso (tutti gli altri in nero).

Scrittura e mani: mercantesca di mano unica.

Sigilli e Timbri: cc. 1r; 342r: timbro circolare in inchiostro rosso 'Lynceorum Bibliotheca'.

Stato di conservazione: affatto buono: vistosi danni alla legatura (alcuni frammenti del dorso sono conservati in una busta intestata all'interno del ms. stesso), distacco di alcune carte (cc. 174; 179; 206; 211); numerosissime carte presentano risarcimenti; danni biologici prodotti da parassiti; ulteriori danni da uso e ambientali (macchie di umidità piuttosto diffuse); distacco di pigmenti, particolarmente evidente nelle cc. 1-17.

Decorazione: databile 1376-1400.

Iniziali: iniziali semplici, iniziali filigranate e sono presenti iniziali ornate.

Legatura: 1701-1800.

Assi in cartone.

Coperta in pelle, marrone.

Decorata in oro, sei nervi; fregi in oro sul dorso e sui labbri; nel secondo tassello 'GIOVAN. VILLANI ISTORIE MANOSCRITTO' (in oro); taglio decorato.

Storia del manoscritto: il ms., di origine fiorentina, è citato alla c. 12v nell'Indice generale de' libri manoscritti che si conservano nella Libreria della Ecc.ma casa Corsini, redatto dal bibliotecario corsiniano Arrigo Arrigoni a partire dal 1738. La nota è di mano dell'Arrigoni stesso. Questa data pertanto costituisce il *terminus ante quem* dell'entrata del codice nella raccolta dei Corsini. Gli studi di Porta 1979 e Castellani 1988 hanno dimostrato che il ms. corsiniano contiene la redazione della 'Cronaca' del Villani più vicina a quella definitiva e originale trasmessa dal codice Davanzati (Firenze, Riccardiano 1532), considerato autografo, con il quale il cod. 44 G 4 condivide le stesse omissioni e integrazioni.

Descrizione interna

cc. 1r-342r

Autore: Villani, Giovanni <ca. 1280-1348>

Titolo aggiunto: La Nuova Cronica di Firenze della quale fu autore Giovanni Villani Fiorentino e principia dall'anno di Cristo MCCC

Incipit (indice): Qui cominciano le loblriche (sic) della nuova cronacha (c. 1r) Nota all'incipit: bianche le cc. 18r-19v, senza segnare lacuna testuale.

Explicit (indice): Come mori il duca di brabant in [ut vid.] exilj et la guerra che ne segui (c. 20v)

Nota all'explicit: bianche le cc. 18r-19v, senza segnare lacuna testuale.

Incipit (testo): Con ciò sia cosa che per li nostri antichi fiorentini (c. 21r)

Nota all'incipit: bianche le cc. 203r-205v, con lacuna testuale, da 'un suo compare et con-' [lib. 10,153] a 'Il re federigho per isdegno' [lib. 10,175].

Explicit (testo): come transi legiando si potrà trovare (c. 342r)

Nota all'explicit: bianche le cc. 203r-205v, con lacuna testuale, da 'un suo compare et con-' [lib. 10,153] a 'Il re federigho per isdegno' [lib. 10,175].

#### Bibliografia

Non a stampa

A. Petrucci, *Inventario dei manoscritti corsiniani*, I, Roma [1957-1970], p. 89.

L. Laudenzi, *Cronache e storie nella Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana: catalogo dei manoscritti latini e volgari*, Tesi di Laurea in Codicologia, Università degli Studi di Roma 'La Sapienza', Facoltà di Scienze Umanistiche, A.A. 2002-2003, pp. 121-123.

#### Bibliografia

A stampa

A. Castellani, *Tradizione della Nuova Cronaca del Villani*, 'Med. e Rinasc.' 1988, pp. 53-118 (67; 118).

F. P. Luiso, *Le edizioni della Cronaca di G. Villani*, 'Bull. Ist. Stor. Ital.' 1933, XXXIX-XLI, pp. 279-315 (XV).

G. Porta, *Censimento dei manoscritti delle cronache di Giovanni, Matteo e Filippo Villani* (II), 'Stud. Filol. Ital.' 1979, pp. 93-117 (107).

G. Porta, *La storiografia fiorentina tra il Duecento e il Trecento*, 'Med. e Rinasc.' 1988, pp. 119-130 (120 n. 2).

Per chiarire in che modo siano da intendere determinate diciture, motiviamo alcune delle voci.

### *Descrizione esterna*

Storia del manoscritto: per contestualizzare l'origine del documento attenersi a quanto riportato nella sezione consultabile del Luogo/Biblioteca.

Identificazione del manoscritto: evidenziare il nome dell'autore della descrizione del manoscritto secondo la seguente formula: «Autore della scheda: Nome Cognome». Nel caso in cui i dati inseriti non siano stati segnati dall'autore della scheda, la formula da utilizzare è la seguente: «Autore della scheda: Nome Cognome; immissione dati a cura di Nome Cognome». In ogni caso, è da considerarsi l'effettivo autore della scheda solamente colui che ha fisicamente descritto il codice in questione.

Carte: nella sezione relativa alle note di numerazione, è necessario servirsi della seguente formula: «numerazione moderna/antica in inchiostro/a lapis, in cifre arabe/numeri romani nel margine superiore/inferiore esterno/interno» (ricordarsi di iniziare con la lettera minuscola). Per le carte bianche invece «Bianche le cc».

Fascicolazione: la fascicolazione è espressa con numero cardinale crescente di fascicoli/tipo di fascicolo, seguito da virgola quando il tipo cambia: es. 1/2, 2-9/10, 10-18/10 (non inserire spazi dopo lo slash). Nel caso in cui i fascicoli risultino minorati di carte, siano esse sottratte o aggiunte, chiarire la natura dell'alterazione. In ogni caso, la terminologia per i fascicoli è la seguente: bifolio, binione, ternione, quaternione, quinione, senione, settenione, ottonione ecc.

Righe: utilizzare il trattino per indicare il numero variabile delle righe e poi, a seconda del cambiamento, lo slash con spazio prima e dopo.

Disposizione del testo: utilizzare una delle seguenti formule: monocolonnare; bicolonnare; monocolonnare/bicolonnare con chiose marginali e/o interlineari (specificare se le chiose sono marcate da richiami alfabetico-simbolici). Nel caso di testi monocolonnare/bicolonnare con commento, è bene specificare se si tratta di un commento a cornice regolare (ovvero quando il commento occupa i margini mentre il testo è in posizione centrale) o di un commento a cornice irregolare (se, nonostante il testo al centro e il commento a cornice, non tutti gli spazi sono occupati dal commento stesso). È bicolonnare se il testo e il commento sono disposti su due colonne differenti. In questo caso possiamo utilizzare anche la formula di monocolonnare/bicolonnare se presenta testo e commento alternati; o monocolonnare/bicolonnare con testo e commento disposti liberamente. Infine il commento può trovarsi anche in posizione finale, a conclusione di un atto o di una scena, ed in questo caso si tratterà di un testo monocolonnare/bicolonnare con commento a fine canto a piena pagina o bicolonnare.

Per i commenti successivi, quindi aggiunti in un secondo tempo, è possibile utilizzare

formule più discorsive. Alcuni manoscritti, infatti, potrebbero presentare forme ibride dovute al lavoro di mani diverse e quindi si raccomanda di utilizzare più formule. È questo il caso dello stesso Codice Corsiniano.

Scrittura e mani: segnalare soltanto le mani che trascrivono i testi e i paratesti (rubriche, glosse, note al lettore, indicazioni al miniatore, ecc.), tanto appartenenti al progetto originario, quanto aggiunti posteriormente. Importante anche rendere note eventuali correzioni. (segnalare anche eventuali correzioni). Trascrivere in forma normalizzata il nome dell'autore e dell'opera solo nel caso in cui più copisti copino testi e/o paratesti differenti; per gli altri casi utilizzare la formula "commento". Le mani sono espresse con numeri cardinali progressivi. Dopo il numero della mano seguono i due punti, la tipologia grafica, una parentesi tonda aperta, il testo copiato dalla mano, le carte in cui si trova e una parentesi tonda chiusa. Le mani vanno separate con un punto e virgola e la mano successiva va segnata con la lettera maiuscola. Es. Mano 1; Mano 2. Nel caso in cui il copista sia identificato, segnalarlo in parentesi tonde subito dopo il numero progressivo della mano.

Le note relative al possesso, all'acquisto o alla cessione del manoscritto, sono da inserirsi nella Storia del manoscritto; così come anche l'eventuale custodia da parte della biblioteca ed eventuali spese.

Tipologie grafiche ammesse: bastarda (da usare per scritture ibride con base testuale ed elementi di corsività) che a sua volta può essere distinta in bastarda cancelleresca e bastarda cancelleresca di tipo "Cento" corsiva (da usare solo in casi di scritture totalmente corsive che non rientrano in nessuna delle altre tipologie grafiche ammesse). Infine corsiva notarile o corsiva umanistica e dunque semplificata mercantesca.

Sezione osservazioni: nella sezione denominata "Osservazioni" vanno riportati gli aspetti grafici come il colore dell'inchiostro.

Decorazione iniziali: le iniziali semplici possono presentare un minimo di decorazione oppure essere connotate da un colore particolare. In tal caso specificare sia il colore che la presenza di elementi o caratteristiche particolari.

Fregio: in quanto elemento decorativo, indicare la carta o le carte in cui si trovano iniziali realizzate in forma ornamentale, anche in questo caso specificando il colore e la tipologia. La decorazione delle pagine si dota anche della possibilità di tenere conto della pagina illustrata. È questo il caso del codice Corsiniano, in virtù dei frontespizi che aprono ogni canovaccio del manoscritto. Specificare la tipologia e la posizione delle miniature qualora presenti, lo stato (disegni, incomplete, complete) e qualsiasi altro elemento che si ritiene importante come eventuali cambiamenti nell'impostazione dell'illustrazione; cancellature; rifacimenti; spazi bianchi etc.

Altri elementi di questa natura possono essere individuati nella presenza di schemi e

diagrammi che andranno a confluire nella dicitura Disegni.

Nella Storia del manoscritto vengono trascritte le informazioni riguardanti l'autore, manifesto o meno, il copista, le copie, i passaggi di possesso (spesso connotati da timbri di appartenenza come nel caso dell'Anonimo Corsiniano in cui troviamo il sigillo cardinalizio) e eventuali custodie. Ogni elemento deve essere accompagnato dall'indicazione della carta in cui si trova e, quando possibile, da un riferimento cronologico e dall'identificazione del possessore. Tutti i nomi legati sia al possesso che all'origine e provenienza del manoscritto devono essere inseriti all'interno Area nomi legati alla storia, in cui confluiscono anche i nomi precedentemente riportati nella sezione Storia del manoscritto.

### *Descrizione interna*

Passando alla descrizione interna, è necessario descrivere ogni atto essendo la parte che fornisce notizie relative al testo o eventualmente alle diverse parti di cui si compone il manoscritto in seguito.

Incipit/Explicit: segnare le prime e le ultime parole del manoscritto.

Nomi legati alla descrizione: ricordarsi sempre che la responsabilità degli autori dei capitoli è Autore, mentre quella dei commentatori è Commentatore. Quando il nome inserito compare fisicamente sul manoscritto, riportarlo così come compare sul codice.

L'area bibliografica deve dotarsi di tutti gli studi condotti sul manoscritto relativamente a qualsiasi epoca disponendola in ordine cronologico. Le abbreviazioni bibliografiche vanno riportate secondo un ordine cronologico, dalla più antica alla più recente.

Questo genere di catalogazione lascia poco spazio a un'analisi approfondita degli elementi iconografici che, laddove presenti nei manoscritti, devono necessariamente trovare un proprio spazio descrittivo. Questo, dunque, il motivo che ci ha condotto ad analizzare un ulteriore programma di presentazione per archivi e cataloghi: Collective Access.

## 4. 2 Collective Access

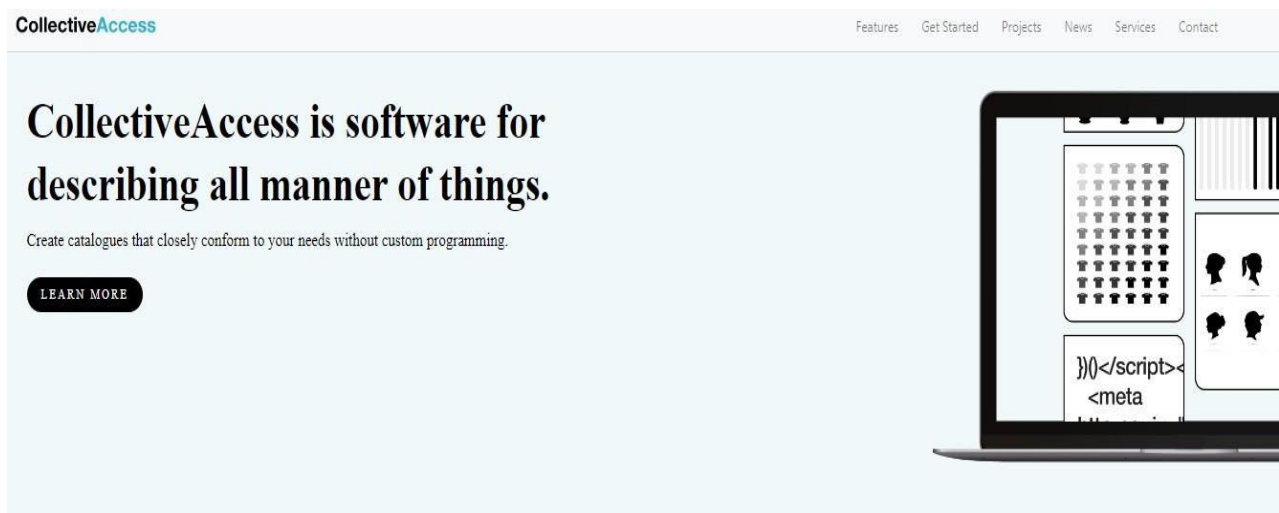


Figura 7 - Schermata iniziale Collective Access

Nel rispetto degli standard internazionali, Collective Access (abbreviato CA, Fig. 7) è un software open source per la catalogazione dell'arte: è flessibile nel catalogare qualsiasi tipo di oggetto.

Nato nel 1995 da un'azienda situata a New York, dal 2003 si è ampliato avvalendosi della collaborazione con l'American Museum of Natural History Library e la Cooper Union for the Advancement of Science and Art di New York.

CA funziona come un sito web e il suo accesso è riservato al personale a cui viene fornita

una password di entrata. In questo modo l'utente, a cui viene data la possibilità di rendere pubblico un set di informazioni scelte, entra a far parte di una comunità connotata dal medesimo percorso.

La piattaforma è utilizzata da sedi di pertinenza come archivi e numerosi musei che gestiscono il materiale rendono disponibili le loro personalizzazioni (nonostante sia possibile utilizzare modelli predisposti).

La configurazione è minimale dal punto di vista estetico ma intuitiva: questo permette di creare cataloghi adattabili alle esigenze di ogni utente, inserendo elementi diversi in base alle scelte. La configurazione è dotata di supporti di varia natura: contenuti audio, video e documenti digitali.

La pagina infatti fornisce delle categorie predefinite attraverso cui analizzare l'oggetto in questione, ma si presta a molte variabili.

Tra i formati per la catalogazione proposti da CA si trova la cosiddetta Scheda F (fotografica) le cui caratteristiche, approvate sia dall'ICCU che dal Ministero per i Beni e le Attività culturali, si prestano al trattamento di beni artistici e storici.

La Scheda F, nel suo tracciato completo – corrispondente al più alto livello di ricerca (quello della catalogazione) – è strutturata in 21 paragrafi, ossia sezioni che comprendono al loro interno insiemi di informazioni riguardanti i differenti aspetti dell'oggetto di catalogazione.

Ogni paragrafo è suddiviso al suo interno in campi, che possono essere semplici o strutturati, vale a dire suddivisi a loro volta in un insieme di voci da compilare (sottocampi). Tutta la scheda è costituita di 79 campi, dei quali 23 semplici e 56 strutturati in 246 sottocampi. Le voci previste per la compilazione sarebbero perciò in tutto 269.

Il fatto che la Scheda F sia ricca di articolazioni è dovuto alla necessità di garantire una esaustiva descrizione di tutte le tipologie di beni fotografici, conservati e raccolti, in vari contesti anche diversi fra loro. Quello che rende l'utilizzo della Scheda F essenziale per la nostra catalogazione, e che di conseguenza ci ha condotti a ritenere CA il programma da prendere come punto di riferimento alla pari di Manus Online, è l'attenzione data all'elemento iconografico: le immagini hanno un valore fondamentale per la loro funzione storico-documentaria. La fotografia è quindi considerata nella sua storia, nella sua specificità e in quanto mezzo dotato di autonomia linguistica ed espressiva, fornendo un contributo fondamentale in quanto portatore di propri valori culturali.

Oltre ai campi principali sono presenti "Media", per allegare contenuti multimediali; "Georeferencing", per la geolocalizzazione; "Relationship", per la correlazione con altri elementi. A una serie di categorie a cui rispondere e che permettono una descrizione totale, è anche possibile inserire un'immagine per rendere la scheda ulteriormente completa.

Il valore aggiunto della Scheda F risiede nella duttilità e versatilità del suo tracciato che



infatti risponde a esigenze diverse nonostante i criteri base siano istituzionali e uniformati. Gli elementi catalografici prefissati mutano quindi fino ad adeguarsi alle esigenze dell'autore della scheda che a sua volta le adatta in modo da garantire l'intento di realizzare un archivio che risponda a esigenze disciplinari.

Il risultato è uno strumento nuovo caratterizzato da un uso più pratico, rapido e semplice.

All'interno, è possibile individuare due diversi livelli di ricerca e di descrizione.

Il primo è rappresentato da una compilazione base che raccoglie le informazioni indispensabili e minime, seguendo il tracciato di campi e sottocampi obbligatori. Questo stadio iniziale si compone di dati che sono facilmente ricavati da un'analisi dell'oggetto di catalogazione che tiene conto del tessuto storico a cui la materia in questione fa riferimento. Questa fase è ritenuta indispensabile per la validità della scheda.

Benché il tracciato di primo livello, e dunque quello di carattere inventariale, comprenda campi che prevedono una certa obbligatorietà, nella seconda fase è utile predisporre anche altre voci della scheda al fine di fornire una descrizione completa che permetta una lettura attenta del prodotto.

È per tale ragione che a partire dal 2016 la Scheda F ha subito delle modifiche che l'hanno portata ad arricchirsi della possibilità di un nuovo utilizzo. Nasce così la Scheda FF (Fondo Fotografico) dotata di voci e campi per la catalogazione di materiale complesso.

A differenza di quanto permette la catalogazione MOL, CA si riserva la possibilità di creare connessioni e rimandi tra opere anche molto distanti fra loro nel tempo. È infatti possibile stabilire collegamenti tra opere fotografiche o schede di opere diverse che, per motivi di varia natura, sono ritenute dall'autore della catalogazione utili nel loro collegamento sia in vista di problematiche storico-critiche che per una maggiore comprensione del contesto culturale a cui i beni fanno capo.

## **5. La presentazione delle schede**

I modelli di Manus Online e Collective Access presi in esame ci consentono di tracciare un quadro dei sistemi attualmente in uso per la catalogazione di manoscritti e documenti iconografici. È quindi possibile avanzare alcune considerazioni in merito, tenendo in considerazione che ognuno dei due modelli presenta informazioni utili alla descrizione di parti del materiale di cui l'altro risulta mancante.

Per spiegare la scelta di creare un nuovo database è necessario tener presente che l'oggetto del nostro lavoro è caratterizzato da un patrimonio ricco e variegato che per la sua stessa natura non può fare a meno di uno strumento capace di velocizzarne la ricerca e di garantirne la fruizione soprattutto dal punto di vista delle immagini.

Studiate le modalità di catalogazione e descrizione delle due piattaforme informatiche, la proposta che avanziamo è dunque quella di dare origine a un nuovo database online – inedito, perché attualmente non ancora esistente – la cui caratteristica principale sia quella di essere in grado di fornire una diversa prova di catalogazione prendendo *il meglio* da ognuno dei due modelli.

Da un punto di vista prettamente funzionale, la scelta dell'implemento di Manus risulta obbligata per la realizzazione delle schede, motivata dal fatto che le linee guida proposte da MOL hanno valenza nazionale.

Diverso è il discorso relativo alla Scheda F proposta da Collective Access: il programma risulta ideale nella gestione di beni artistici perché dotato di aspetti quali la semplicità di utilizzo, l'intuitività delle schede proposte, il suo mantenimento in quanto sistema online, la suddivisione per categorie compatibili con i sistemi nazionali e la continua possibilità di creare relazioni e connessioni interne che sollecitano sviluppi fra diverse discipline (artistiche e storiche).

Il punto di partenza dunque resta MOL, con il modello fornito dall'ICCU.

Unendo queste due realtà, l'obiettivo è quello di ampliare le categorie date da Collective Access utilizzando i canoni sanciti da ICCU per giungere a una descrizione del manoscritto in tutte le sue parti, iconografia compresa, qualora risulti presente dalle raccolte.

Pertanto, partendo dalla scelta riguardante la piattaforma da utilizzare per la creazione del software analizziamo in che modo è stato possibile giungere alla creazione del sito web.

## 6. Il sito web: descrizione e funzionalità

<https://63ace5129bee2.site123.me/>

Inizialmente ci si erano presentati ragionevolmente due programmi di creazione siti tra cui scegliere: WordPress e SITE123.

Dopo alcune prove dedicate alla funzionalità delle due piattaforme, la scelta è ricaduta sulla seconda opzione, SITE123, dal momento che il programma è risultato più indicato sotto diversi punti di vista. Non solo infatti si dimostra uno strumento efficace e intuitivo in cui navigare, ma soprattutto offre la possibilità di creare un sito internet gestibile in maniera dinamica e fornito di una prospettiva più fruibile per la correlazione di immagini. Oltre alla forte componente di dinamismo di cui si dota, SITE123 permette all'amministratore di ottenere preventivamente una visione completa delle modalità con cui il sito viene visualizzato attraverso le varie risorse digitali quali desktop, tablet e smartphone. In questo modo è possibile ottenere un'anteprima in ambito di visualizzazione e funzionalità.

Fin da subito il *creator* ha a disposizione un'ampia scelta di modelli fra cui operare la sua scelta in modo da orientarsi nella realizzazione di un'interfaccia accattivante e finalizzato ad orientare l'utente sul tipo di proposta che gli viene offerta. Ogni modello messo a disposizione da SITE123 è personalizzabile secondo le proprie esigenze e soprattutto è flessibile, in quanto consente la gestione dello spazio in totale autonomia anche se permangono una serie di proposte predefinite nella versione base. Questa tipologia ha certamente meno opzioni in quanto la sua gratuità limita le potenziali modifiche, qualora però si decidesse di acquistare un pacchetto diverso questo varia a seconda di quali e quante aggiunte si desiderino applicare: basti pensare alla tipologia di dominio, allo spazio di archiviazione (che può essere aumentato), ai diritti etc.

Una volta realizzata la registrazione al sito tramite l'indirizzo di posta elettronica, il programma permette di dedicarsi in autonomia alla creazione di un sito web gratuito e open source.

Come primo punto SITE123 offre la possibilità di scegliere l'acquisto di un dominio proprietario: questo permette di far sì che il proprio sito web sia raggiungibile online tramite la creazione di un hosting e di creare un indirizzo al sito del tutto personalizzabile. La sua presentazione, infatti, parte già dalla denominazione che scegliamo di dargli: in tal senso, il programma fornisce al creator un elenco di nomi ancora disponibili in rete così da rendere il proprio link al sito unico.

Nella versione gratuita, lo spazio di archiviazione disponibile è tuttavia alquanto contenuto (specialmente se, come nel nostro caso, pensiamo all'imponente materiale digitalizzato che ci proponiamo di inserire e di mettere a disposizione). Questo il motivo per cui, essendo il prototipo in fase preliminare, caricheremo solo una parte dei contenuti a titolo esemplificativo, nell'ottica di completarli in un secondo momento. Una volta conclusa la parte di compilazione delle richieste base, il profilo è completato nella sua forma iniziale. È quindi possibile avviarne l'attivazione e dedicarsi alla creazione di una serie di sezioni dedicate alle informazioni base:



Figura 8 - Sezione del sito dal titolo “Un progetto DH”

La sezione dal titolo “Un progetto DH” [Fig. 8] si occupa di fornire una breve contestualizzazione riguardo la nascita del progetto.

La parte successiva è invece dedicata alla figura dell'amministratore del sito e alla sua presentazione: sotto la dicitura “Contatto” [Fig. 9] si presenta il profilo del creator correlato da una breve descrizione e dal luogo fisico in cui ha avuto inizio il progetto (Balbi 4, sede dell'Università degli studi di Genova per il curriculum Letterature moderne e spettacolo). Accanto [vedi Fig. 9], una finestra permanente dà all'utente la possibilità di compilare dei moduli così da lasciare il proprio recapito fornendo nome, cognome, un commento e la propria mail nel caso in cui si volesse essere ricontattati. Per questa sezione, il sito web offre inoltre la possibilità di creare una mail automatica che avverta di aver preso in carico la richiesta.

## CONTATTO

Genova, GE, Italia  
Via Balbi 4, Sede dell'Università di Letterature Moderne e Spettacolo

✉ [ceciliacorpetti.cc@gmail.com](mailto:ceciliacorpetti.cc@gmail.com)

Cecilia Corpetti vive e lavora a Genova. Laureata in Letterature moderne e spettacolo, dopo un periodo come docente di Lettere presso l'Università di Wroclaw in Polonia, è dottoranda di ricerca in Digital Humanities.  
Attualmente è docente di Lettere al Liceo.

CONTATTACI

**Figura 9 - Contatto dell'amministratore e spazio dedicato all'utente**

Fatte queste premesse occorre dedicarsi alla scelta di un layout che permetta di gestire in che modo le risorse possano essere messe a disposizione in maniera efficace senza tralasciare che la loro presentazione resti in linea con il tema.

Per questo motivo abbiamo deciso che per la *home* [Fig. 10] fosse importante scegliere un'immagine che riuscisse a trasmettere l'argomento in modo facile e immediato. La scelta è ricaduta su un'opera realizzata dall'artista spagnolo Joan Mirò, *Il carnevale di Arlecchino* (1924-1925)<sup>150</sup> in cui compare un Arlecchino surrealista contornato da figure danzanti [vedi Fig. 10].

L'immagine a colori fa da sfondo al titolo del sito posto al centro della schermata, messo in risalto da caratteri bianchi: *I canovacci della Commedia dell'Arte – Una prospettiva di catalogazione*.

Sotto al titolo, è data la possibilità di cliccare un'icona messa in rilievo da un riquadro colorato su cui inseriamo il titolo "La proposta": questa apre un collegamento che rimanda ad una breve presentazione del contenuto offerto all'utente durante la sua navigazione [vedi Fig. 10].

<sup>150</sup> Joan Mirò, *Il carnevale di Arlecchino*, 1924-1925, olio su tela, 66 cm x 93 cm.; già appartenuto a Pierre Matisse, è oggi conservato nella Albright-Knox Art Gallery di Buffalo.



Figura 10 - Home page

Così come l'indirizzo del sito, anche la pagina iniziale si dota della possibilità di applicare un logo [Fig. 11]: posto sulla schermata della Home page in alto a sinistra, inseriamo quindi il logo che raffigura i personaggi di Pulcinella e Pantalone a colori<sup>151</sup>, sempre tenendo presente il gioco di rimandi iconografici.



Figura 11 - Logo

<sup>151</sup> Figura *Le maschere della commedia dell'arte*, XVII secolo, ignote. Fonte immagine: picture-alliance/Leemage.



Sulla stessa linea del logo, sono state disposte le diverse sezioni fra cui è possibile navigare. Divise per argomento [Fig. 12] sono organizzate in modo da creare una serie di pagine che, pur restando in correlazione fra loro, permettendo una navigazione pratica e semplice dove la scelta di cosa e quando visualizzare risponda alle esigenze dell'utente:



**Figura 12 - Sezioni**

Inizialmente, sotto la dicitura “Dove” inseriamo una carta geografica [Fig. 13] in modo da mostrare l'ubicazione delle raccolte che andremo a presentare.

Sono evidenziate l'Accademia e Biblioteca Nazionale dei Lincei e la Biblioteca Casanatense a Roma, la Biblioteca Nazionale Centrale e la Biblioteca Riccardiana a Firenze, la Biblioteca Comunale di Augusta a Perugia e la Biblioteca Nazionale di Napoli.



Figura 13 - Carta geografica

Il secondo menu, dal titolo “Le raccolte”, offre una panoramica degli scenari scelti [Fig. 14]. Abbiamo deciso di organizzare questa parte sotto forma di una serie di articoli ognuno dei quali rappresentato con un’anteprima recante titolo, oggetto, immagine di presentazione e breve descrizione. Anche in questa parte l’utente ha la possibilità di scegliere: il passaggio da uno scenario all’altro è libero.



## LE RACCOLTE



### Anonimo Corsini

La Raccolta di scenari è stata interpretata come una sorta di «book di presentazione» delle migliori pièces di una ignota compagnia dell'Arte e pressoché contemporanea se non anteriore alla Scena locatelliana.

[Ulteriori informazioni >](#)



### Basilio Locatelli, Della scena de soggetti comici

«Discorso di Basilio Locatello Romano per il quale si mostra il comico essere l'accademico virtuoso le rappresentazioni e commedie del quale si possono ascoltare e permettere et non quelle dell'istrione infame».

[Ulteriori informazioni >](#)



### Ciro Monarca, Dell'opere regie

Si tratta di un gruppo di testi scenici in cui è ormai quasi del tutto scomparsa la commedia per lasciare spazio alla tragedia storica, all'episodio romanizzato.

[Ulteriori informazioni >](#)



### La Raccolta Magliabechiana

È del settecento la raccolta magliabechiana di ventidue scenari, pubblicata da Adolfo Bartoli, che però sembra abbia adunato materiale seicentesco.

[Ulteriori informazioni >](#)



### La Raccolta Casamarciana

«Questa raccolta è la più ricca di quante se ne conoscano: gli scenari dello Scala sono 50, quelli magliabechiani 22, quelli del Locatelli 103, quelli della collezione Carrer 51, e i miei due volumi ne hanno l'uno 93 e l'altro 90, in tutto 183!»

[Ulteriori informazioni >](#)



### La Selva di Placido Adriani

«L'intelligenza analitica di Adriani si esplicita nell'attitudine alla vertigine quanto nella costruzione geometrica dei suoi intrecci, nelle alternanze di comico e sentimentale, nell'uso sapiente dello spazio scenico, nella scomposizione puntuale dello spettacolo drammatico in trama e generici».

[Ulteriori informazioni >](#)



### Il manoscritto Montalvo

Risale agli interessi storiografici del secolo scorso la scoperta di raccolte di scenari che furono ritenute le testimonianze esemplari dell'attività recitativa dei professionisti della Commedia dell'Arte. Una nuova silloge di scenari si aggiunge alla serie di miscelanee manoscritte fino ad oggi conosciute.

[Ulteriori informazioni >](#)

Figura 14 - Presentazione delle raccolte


Cliccando su “Ulteriori informazioni” [vedi Fig. 14], per ogni canovaccio è stata creata una descrizione al contenuto del manoscritto e un documento in formato PDF [Fig. 15] in cui troviamo la scheda di catalogazione dotata delle categorie dell'ICCU unite a Collective Access.




vengano presentati pochi personaggi; tendenzialmente lo schema più frequente prevede la raffigurazione di tre individui, anche se il numero può salire anche a sei o in casi eccezionali, a scopo araldico, anche più, come quello del già citato canovaccio de *La gran pazzia di Orlando* (171). È probabilmente una scelta dove convergono tanto le esigenze di composizione dei quadri che la pratica scenica. Di conseguenza, ogni nostro commento prende in considerazione il contesto in cui le scene si svolgono (urbano, bucolico, privato) e le modalità con cui si decide di puntare l'attenzione su un particolare momento della vicenda. Spesso l'autore lascia traccia di un rifacimento o di una correzione. Altre volte mette in luce particolari nascosti che potrebbero sfuggire a una prima osservazione. La divisione per tipologie, le vignette illustrate della scena principe dello snodo drammaturgico fanno del Codice Corsiniano un *unicum*.

Selezionare Scheda Anonimo Corsini - Download File  
DOCX - 15KB

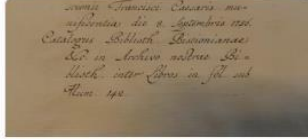
[f](#) [t](#) [@](#)



Basilio Locatelli, Della scena de soggetti comici



Ciro Monarca, Dell'opere regie



La Raccolta Magliabechiana

**Figura 15 - Scheda esemplificativa relativa alla Raccolta Corsiniana**

Sotto il titolo “I canovacci” [16] vengono presentate online le sequenze finalizzate alla consultazione del materiale digitalizzato. Essendo questa piattaforma un prototipo, si è deciso di utilizzare l’esempio della raccolta Corsiniana per mostrare in che modo possa essere predisposta la visualizzazione delle risorse all’utente: un contributo video permette di sfogliare il manoscritto in tutte le sue parti, così facendo si garantisce una consultazione dello scenario *in toto*.

## I CANOVACCI

Anonimo Corsini



Figura 16 - Esempio di presentazione dei canovacci prendendo a modello il Codice Corsiniano

La terza ed ultima parte riguarda il percorso che offriamo all'utenza riguardo a come la visione delle schede nel loro insieme possa far nascere la possibilità di un confronto fra scenari. Sotto la voce "Approfondimenti" [Fig. 17], una breve spiegazione illustra quali siano gli scenari presi in esame durante il percorso di comparazione.

## APPROFONDIMENTI

Abbiamo pensato potesse essere interessante fornire una comparazione fra un numero ristretto di documenti così da offrire l'exemplum di un potenziale percorso utente finalizzato ad uno studio trasversale di temi. Come fil rouge è stato scelto l'argomento della "pazzia", topos fra i più frequentati della Commedia dell'Arte, che da un lato riprende temi epici e ariosteschi, dall'altro anticipa la sensibilità barocca. Questo percorso è stato delineato mediante tre scenari fondamentali: La pazzia di Doralice di Basilio Locatelli, La pazzia di Isabella dell'Anonimo Corsini e La pazzia di Aurelio di Ciro Monarca.

[Ulteriori informazioni >](#)

**Figura 17 – Approfondimenti**

La sezione successiva è dedicata alla comparazione dei diversi scenari organizzati sulla stessa linea [Fig. 18]: cliccandovi, è possibile ottenere la visualizzazione del frontespizio e una breve descrizione all'immagine, che dà la possibilità di scaricare un articolo relativo ai quattro scenari presentati sotto forma di PDF [Fig. 20].

## SCENARI A CONFRONTO



**Figura 18 - Scenari a confronto**

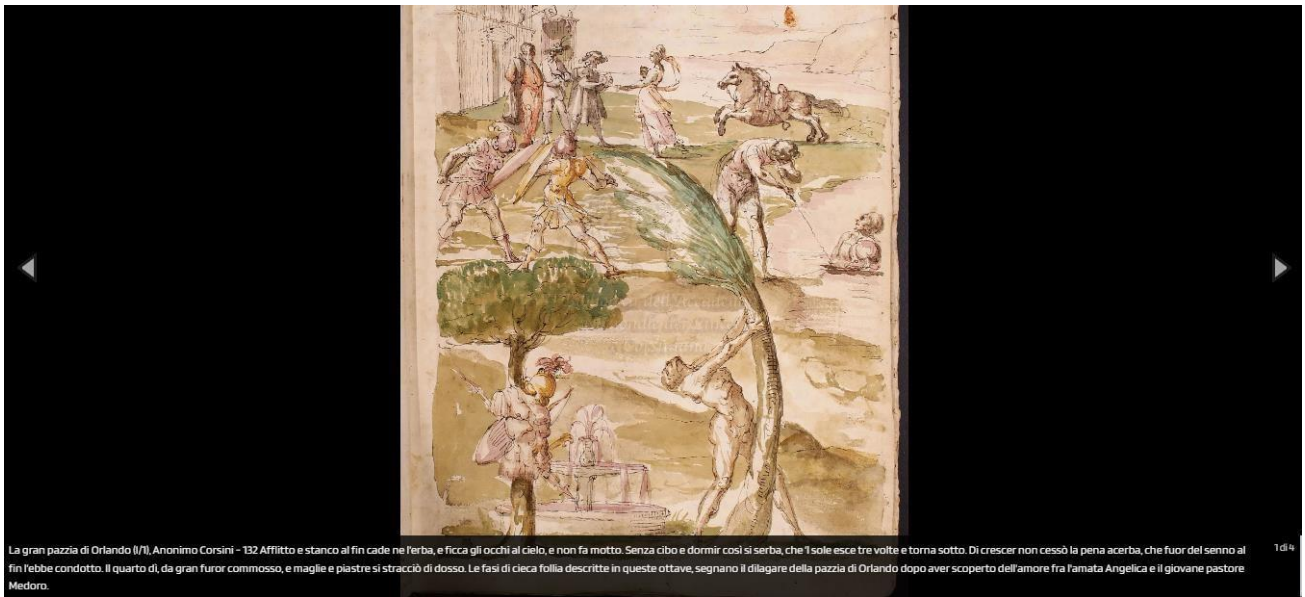


Figura 19 - Esempio di scheda

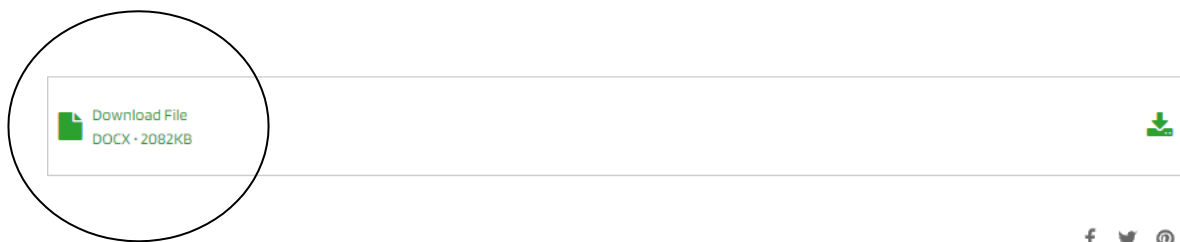


Figura 20 - Download File

L'ultima parte del sito riporta le varie biblioteche attraverso cui si è mosso il nostro lavoro di ricerca, riportandone l'URL al sito nel caso in cui l'utente desiderasse prendervi contatto [Fig. 21].

## BIBLIOTECHE DI RIFERIMENTO



Figura 21 - Biblioteche di pertinenza, simboli

La piattaforma resta comunque in continuo aggiornamento dal momento che rende possibile l'intervento da parte dell'utente che si interfaccia al sito web in qualsiasi momento: attraverso i contatti predisposti a fondo del sito, egli è libero di inviare suggerimenti o di richiedere materiali ed informazioni direttamente sulla propria posta elettronica.



## 7. Conclusioni

Dopo aver spiegato come si è agito sulla struttura della scheda andando ad implementare con nuovi contributi i software a disposizione, è bene riflettere su alcuni punti che mostrano il contributo vero e proprio dato dalla ricerca.

Il nostro database si configura come un archivio organizzato di dati delimitati, almeno inizialmente, da una linea temporale scelta che abbraccia i canovacci del periodo d'oro della Commedia dell'Arte. Questi contributi, studiati e analizzati, sono stati pensati in maniera da essere facilmente fruibili dall'utente in qualsiasi momento. Così disposti, offrono la possibilità di continui aggiornamenti e modifiche dal momento che viene permesso al visitatore anche di cooperare prendendo parte a modifiche con spunti di riflessione.

La realizzazione in forma di database si rende quindi necessaria non soltanto per facilitare la consultazione, ma anche per prevedere l'interazione da parte dei visitatori: l'idea infatti è quella di permettere un costante aggiornamento delle informazioni e delle schede da parte di tutti coloro che hanno intenzione di porre domande o integrare materiali.

Il contributo principale di questo lavoro di ricerca è dato dalla possibilità di realizzare per la prima volta un archivio online in cui lo studio, l'informazione e la presa visione dei materiali scritti della Commedia dell'Arte trovi un riscontro anche dal punto di vista iconografico, così da permettere uno studio completo di materiali che un tempo sfuggivano ad una consultazione immediata. In questo modo il nostro sito web si dimostra un posto virtuale unico nel suo genere dove è possibile trovare informazioni che in un primo tempo risultavano di difficile reperibilità e anzi sfuggivano ad una piena consultazione. Alla base del nuovo strumento qui proposto, risiedono i motivi che conducono alla scelta di rendere digitale il materiale cartaceo. L'obbiettivo principale verte sulla costruzione di un sistema caratterizzato da una visibilità sempre maggiore, alimentata da un ottimo *user experience* che si riflette su aspetti quali il design curato e responsive.

L'utente è accolto all'interno di un luogo virtuale inedito, iconografico e didascalico, dove il supporto delle immagini è finalizzato a migliorare anche la percezione delle informazioni. Queste non soltanto permettono una memorizzazione più immediata ma possono anche attirare l'attenzione del visitatore guidandolo nella sua esperienza, garantendo le operazioni di ricerca in forma semplice

e avanzata attraverso condizioni d'uso e modelli di licenza, interfaccia multilingue, visualizzazione delle immagini ad alta definizione, creazione e visualizzazione di volumi sfogliabili, condivisione di oggetti e collezioni di altri siti (come ad esempio i siti di dipartimenti di altre Facoltà e disposizioni virtuali).

Tra le caratteristiche più importanti di cui si connota il sito web, risiede il contributo digitale: la digitalizzazione e il suo conseguente utilizzo hanno trasformato il modo in cui si fa ricerca. In tal senso infatti, la digitalizzazione dei vari scenari qui attuata per la prima volta, rende finalmente accessibile le risorse di cui un tempo erano custodi le sole biblioteche di pertinenza. Ai visitatori, studiosi specializzati e non, è data la possibilità di usufruire delle collezioni in maniera autonoma. Il frutto del lavoro di questi anni di ricerca guarda infatti ad un'utenza variegata utile sia per utenti definiti professionisti del settore, che per studenti o individui non esperti che potranno ugualmente contribuire all'implementazione dei risultati delle ricerche.

Libri antichi e manoscritti rari si mettono a disposizione mediante nuove forme di scoperta e per questo si prestano ad essere manipolate in maniera inedita.

La digitalizzazione si unisce poi alla comparazione dei materiali che risultano qui finalmente posti in linea per facilitarne la visualizzazione. Per questi motivi, il processo è del tutto nuovo, soprattutto perché la collocazione temporale su cui si inseriscono i manoscritti è variegata. In questo, il sito web e la conseguente rete su cui poggia hanno abbattuto le barriere tradizionali costruite su distanze geografiche e temporali.

Stimolati e sostenuti quindi dalle nuove risorse digitali, il nostro progetto rende fruibile, accessibile e consultabile un patrimonio che dapprima era custodito soltanto nelle biblioteche di pertinenza.

Con il portale qui delineato è finalmente possibile attivare un primo strumento di database online in cui la ricerca, l'informazione e la presa visione dei materiali scritti abbia un riscontro anche dal punto di vista iconografico, così da permettere uno studio completo che si articola su rimandi continui grazie alla messa a disposizione di materiali scaricabili in formato PDF, collegamenti ipertestuali, links. Il tutto sempre organizzato attraverso apposite sezioni argomentative.

L'analisi degli esempi riportati nella prima parte del nostro lavoro è pertanto risultata molto utile al fine di comprendere quali siano le modalità attraverso cui alcune istituzioni hanno deciso di catalogare il proprio materiale e di renderlo fruibile, ma soprattutto per capire quali strumenti mancassero a supporto di uno studio digitale. Mettendo online questo patrimonio artistico, l'importanza di testo ed immagini ha sottolineato quanto il mondo della CdA debba dotarsi di entrambi.



Il lavoro ha inoltre evidenziato la presenza di istituzioni che hanno iniziato a muoversi nell'acquisizione di materiale digitale, motivo per cui l'archivio da noi realizzato si propone come uno strumento prezioso di cui si possono dotare.

Condotta nell'ambito delle Digital Humanities, questo progetto risponde quindi alla volontà di integrare alle discipline di carattere umanistico e artistico il fattore multimediale con nuove tecniche di studio e analisi. Questo rapporto è da intendersi non soltanto a livello fattuale, facendo quindi capo agli strumenti digitali che permettono una nuova e diversa conduzione della ricerca, ma anche da un punto di vista concettuale, dal momento che per rispondere a determinate categorie è necessario ideare nuovi modi di elaborazione dei dati.

## **PARTE TERZA**

## *Un esempio di utilizzo*

### **1. Alcuni scenari a confronto**

Nell'ottica in cui usabilità e utenza del nostro software rappresentano le fondamenta di questo progetto di ricerca, abbiamo lasciato spazio a una riflessione che coinvolgesse i fruitori del sistema. Distinti i due principali beneficiari, professionisti della materia e non, abbiamo pensato potesse rivelarsi utile realizzare un percorso già tracciato di modo da agevolare coloro che si interfacciano alla materia per la prima volta.

Da un punto di vista pratico, la peculiarità del testo teatrale è di essere concepito per la rappresentazione a un pubblico di spettatori senza necessariamente la presenza di un narratore. La narrazione infatti è articolata soltanto mediante gesti e parole condotti da personaggi diversi che popolano la scena. In tal senso, infatti, è l'esecuzione stessa a rappresentare l'atto comunicativo: il teatro esiste in quanto messa in atto. Nella mescolanza di elementi che il destinatario finale (e cioè la platea) osserva, risiede la ricezione del testo teatrale. Questo aspetto, frutto della mescolanza di codici visivi e uditivi, permette a uno spettatore disavvezzo di entrare – o di essere portato - nel tempo teatrale: non in maniera esclusivamente autonoma ma soprattutto grazie al lavoro dei comici e dell'allestimento.

Tali considerazioni sono rese necessarie al fine di chiarire i motivi che ci hanno condotto alla scelta di offrire un percorso che potremmo definire per così dire *guidato*: applicando il tema del coinvolgimento drammaturgico al nostro lavoro di ricerca, la modalità di consultazione cambia.

Nella scrittura a soggetto infatti non è possibile affidarsi alla sola rappresentazione di quello che troviamo scritto. A una prima lettura l'intermediazione non trova posto. Questo può quindi generare una certa difficoltà in coloro i quali non hanno familiarità con la materia, soprattutto se l'archivio presuppone uno studio finalizzato a un continuo gioco di rimandi e debiti.

Posta questa necessaria premessa, abbiamo pensato potesse essere interessante fornire all'utente in questione un percorso avviato.

### **Alcune considerazioni sugli sviluppi possibili del sito**

È chiaro come poter disporre in linea di un così grande numero di drammaturgie, pur (o magari proprio grazie alla) loro evidenziata eterogeneità; sia in riproduzione originale, sia, con il tempo, in trascrizione; offra innumerevoli vantaggi ai potenziali fruitori, professionali o meno.

Oltre a quelli di più immediata evidenza, principalmente storico-filologici (attribuzioni, analisi stilistiche, datazioni, associazioni ad attori e compagnie, ecc.), si prospettano alcune linee che potrebbero essere implementate qualora il sito incontrasse in futuro la collaborazione di studiosi di taglio più interdisciplinare.

Ad esempio l'analisi del "trattamento" di testi teatrali compiuti, dai classici (Plauto, Terenzio) ai rinascimentali (Ariosto, Della Porta) è senz'altro un contributo allo studio della loro fortuna – ma, a ben vedere, anche e soprattutto della loro "teatrabilità" effettiva.

Le fonti favolistiche, popolari o culte fino appunto all'epica ariostesca – un po' alla stregua dell'analogia questione scespiriana – possono aprire a considerazioni sulla rappresentazione del fantastico e sulla sua sostenibilità in teatro; le permanenze del magico o dell'orrorifico, le sopravvivenze di superstizioni medievali, l'aprirsi alla laicità della narrazione a scapito del suo allegorismo si squadernano sotto i nostri occhi in questo involontario inventario di opzioni.

Senza dire poi dello studio dei *topoi* (fantasmi, filtri, sosia, indovinelli, metamorfosi) che, ormai qui emancipati dal pregiudizio di stereotipia grazie alla loro stessa ricorrenza, ci si presentano come autentiche macromolecole della struttura rappresentativa, capaci di portare ai più collaudati effetti spettacolari: agnizioni, rivolgimenti e catarsi.

Pertanto accenniamo qui uno di questi esemplari percorsi "postumi", tra filologia e antropologia del teatro: si è scelto per questo un tema che percorre tutto il teatro, dalle origini fino ai giorni nostri, il *topos* della pazzia.

## 2. Il *topos* della pazzia

Parla la Follia.

1. Qualsiasi cosa dicano di me i mortali - non ignoro, infatti, quanto la Follia sia portata per bocca anche dai più folli - tuttavia, ecco qui la prova decisiva che io, io sola, dico, ho il dono di rallegrare gli Dèi e gli uomini. Non appena mi sono presentata per parlare a questa affollatissima assemblea, di colpo tutti i volti si sono illuminati di non so quale insolita ilarità. D'improvviso le vostre fronti si sono spianate, e mi avete applaudito con una risata così lieta e amichevole che tutti voi qui presenti, da qualunque parte mi giri, mi sembrate ebbri del nettare misto a nepente degli Dèi d'Omero, mentre prima sedevate cupi e ansiosi come se foste tornati allora dall'antra di Trofonio. Appena mi avete notata, avete cambiato subito faccia, come di solito avviene quando il primo sole mostra alla terra il suo aureo splendore, o quando, dopo un crudo inverno, all'inizio della primavera, spirano i dolci venti di Favonio, e tutte le cose mutando di colpo aspetto assumono nuovi colori e tornano a vivere visibilmente un'altra giovinezza. Così col mio solo presentarmi sono riuscita a ottenere subito quello che oratori, peraltro insigni, ottengono a stento con lunga e lungamente meditata orazione.

2. Perché poi io sia venuta qui oggi, e vestita in modo così strano, lo saprete fra poco, purché non vi annoi porgere orecchio alle mie parole: non quell'orecchio, certo, che riservate agli oratori sacri, ma quello che porgete ai ciarlatani in piazza, ai buffoni, ai pazzerelli: quell'orecchio che il famoso Mida, un tempo, dedicò alle parole di Pan. Mi è venuta infatti voglia d'incarnare con voi per un po' il personaggio del sofista: non di quei sofisti, ben inteso, che oggi riempiono la testa dei ragazzi di capziose sciocchezze addestrandoli a risse verbali senza fine, degne di donne pettegole. Io imiterò quegli antichi che per evitare l'impopolare appellativo di sapienti, preferirono essere chiamati sofisti. Il loro proposito era di celebrare con encomi gli Dèi e gli eroi. Ascolterete dunque un elogio, e non di Ercole o di Solone, ma il mio: l'elogio della Follia<sup>152</sup>.

Nell'*encomium* alla Follia, Erasmo da Rotterdam dà voce ad una dea sottoforma di donna che, calcando la scena nei panni di Follia, diletta i propri ascoltatori. Parla, giudica, argomenta e si mostra al pubblico come fatrice di ogni bene. Svela le caratteristiche vere o presunte della sua immagine, alimentando le credenze popolari.

7. Il nome mio lo sapete, miei cari... Quale attributo aggiungerò?<sup>153</sup>

Abbiamo così deciso di introdurre questa terza e ultima parte attraverso un saggio di tradizione umanista.

La scelta non è dovuta tanto alle distinzioni messe in atto fra follia e ragione o per le feroci critiche che l'autore muove nei confronti di teologi e Chiesa (tra gli argomenti fondanti di questa orazione), ma perché soprattutto ci offre la possibilità di analizzare come il teatro si sia appropriato della follia e delle sue estensioni fin dalla sua origine.

4. Da me ascolterete un discorso estemporaneo e non elaborato, ma tanto più vero. Non vorrei però che lo riteneste composto per farvi vedere quanto sono brava, come usa il branco dei retori. Costoro, come sapete, di un'orazione su cui hanno sudato trenta lunghi anni - e qualche volta l'ha fatta un altro - giurano che l'hanno buttata giù, e magari dettata, in tre giorni, quasi per svago. A me, invece, è sempre piaciuto moltissimo dire tutto quello che mi salta in mente<sup>154</sup>.

Attraverso la sua rappresentazione dialogica e gli aspetti iconografici che la connotano, la follia porta in scena l'ambiguità, il non detto, l'assurdo.

La sua genesi, come tema teatrale, ha un percorso che sarebbe difficile tracciare né peraltro è questa la sede in cui ci proponiamo di farlo; è altresì possibile però delineare alcuni aspetti che

---

<sup>152</sup> Erasmo da Rotterdam, *Elogio alla follia*, Rotterdam, 1511, nella versione a cura di Massimiliano Lacertosa e tradotta da Silvia Fiorini, Feltrinelli, Milano, 2014, p. 4.

<sup>153</sup> Ibidem.

<sup>154</sup> Ibidem.

connotano questo fortunato tema all'interno del teatro delineando un percorso che ha come tappe tre scenari fondamentali: *La pazzia di Doralice* di Basilio Locatelli, *La pazzia di Isabella* dell'Anonimo Corsini e *La pazzia di Aurelio* di Ciro Monarca.

Prima di addentrarci nell'analisi di queste scritture a soggetto, è bene capire in che modo la follia abbia preso posto in scena e quali sono i principali tratti distintivi di cui si fanno portatori gli attori.

Le radici di questo *topos* affondano nel teatro greco, dove la figura della pazzia veniva utilizzata per indagare l'umano. Rappresentava il limite che, una volta valicato, forniva la possibilità di oltrepassare molte altre cose: il dialogo quotidiano, il comportamento convenzionale e lo stesso pensiero razionale. Questa figura, in tutte le sue trasformazioni spaziali e temporali, continua ad affascinare il pubblico di ogni epoca.

Nonostante i modi di rappresentare la pazzia si siano modificati sia nei costumi che in letteratura e finalmente in teatro, permangono alcuni sintomi stereotipi: la frenesia dei gesti, gli scatti inconsulti, l'alterazione del linguaggio, l'agitazione corporea (una delle caratteristiche più importanti di questo momento catartico è la resa estetica a cui assistono gli spettatori).

Sulla scena teatrale, *aboulia* (ἀβουλία, termine greco che significa «assenza di volontà») e *moria* (μωρία, «stoltezza») sono termini che rimandano a una condizione distorta in cui i personaggi si mostrano spogli di sovrastrutture e in preda ad eccessi e furori, ostinati nella rigidità delle loro convinzioni. Non potendo sottrarsi al male che alberga in loro, né sembrando poter guarire dalle loro passioni eccessive, possono altresì essere impiegati per produrre una catarsi di quelle stesse emozioni nelle quali il pubblico ha la possibilità di riconoscersi senza fatica.

Col tempo, nella storia del teatro, si è assistito a un mutamento importante: il passaggio da questa visione della follia identificata come punizione divina, a quella largamente convenzionale del buffone di corte. Il buffone, che nella sua deformità fisica esprime il segno della degenerazione mentale, è legittimato a dire e fare qualsiasi cosa. La sua arte è quella di uomo che avvisa, che dà l'allarme, in barba ai potenti e alle convenzioni sociali. Spesso gli basta il solo scudo della follia per ottenere la libertà di dire verità senza tergiversazioni.

Dai folli si ascoltano con piacere, non solo la verità, ma anche indubbe insolenze...<sup>155</sup>

Sulla scia di questo modello quindi, la Commedia dell'Arte assume temi e abilità dal

---

<sup>155</sup> E. Rotterdam, op. cit., p. 15.

buffone che grazie all'universalità delle sue tecniche, dalla mimica alla danza, è la figura con la maggiore mobilità geografica e sociale. La sua mutevolezza lo rende il candidato ideale per farsi garante di quella volontà di oltrepassare confini razionali e socialmente accettati. In lui trovano spazio follia e sregolatezza. La furia e l'imprevedibilità che porta sulla scena diventano pezzi di bravura: "da un lato furia, dall'altro un ragionare solo in apparenza distorto, ma non privo di metodo e di verità"<sup>156</sup>.

In teatro, dalla tragedia antica fino ai giorni nostri, la pazzia è egualmente distribuita tra maschi e femmine: può insidiarsi in personaggi molto distanti fra loro e di ambo i sessi, mescolando ironia e drammaticità.

La scelta di offrire questo percorso guidato quindi è scaturito da un'osservazione di carattere generale: abbiamo avuto modo di rilevare nel corso dei nostri studi come tutte le raccolte di canovacci siano accumulate da un numero più o meno ampio di scritture sul tema. La pazzia, vedremo, viene declinata in maniera differente a seconda della natura dei diversi personaggi che ne sono vittime ma - a prescindere dalle loro diversità - nessuno fra questi viene risparmiato e il fatto ci permette di indagare alcuni elementi comuni.

Vediamo di seguito alcuni esempi nel dettaglio.

## **2.1 *La pazzia di Doralice*, Basilio Locatelli**

I soggetti raccolti da Basilio Locatelli offrono un valido esempio di come il *topos* della pazzia sia largamente utilizzato in ambito teatrale: basti pensare che, tra i canovacci presenti nel manoscritto, oltre a quello prescelto, troviamo *La finta pazza*, *Pazzia di Filandro*, *Pazzia di Dorindo* e *Tre matti*.

Abbiamo deciso di introdurre questo percorso comparativo a partire dall'analisi de *La pazzia di Doralice*, la cui protagonista è al centro di complicati intrighi amorosi.

---

<sup>156</sup> Cesare Molinari, *La Commedia dell'arte*, Milano, Mondadori, 1985.



Definita dapprima dall'autore con il genere di "tragicommedia", l'evoluzione della vicenda e soprattutto il suo lieto fine fanno sì che egli abbia deciso di correggersi, inserendola sotto il genere di "commedia".

La scena si finge a Modena ed è introdotta dalle informazioni di base riguardanti la distinzione fra i personaggi presenti, le *robbe* necessarie per la messa in scena e il riferimento all'ambientazione.

Nonostante la presenza di personaggi sia cospicua, così come quella di travestimenti, malintesi e agnizioni, la vicenda si basa su desideri amorosi corrisposti e non e sulle sventure che capitano alle due figure femminili principali: Doralice e Isabella. Questi nomi, estremamente frequenti nel panorama teatrale, perdono la loro connotazione letteraria classica secondo i tratti con cui vengono descritte da Matteo Maria Boiardo prima e da Ludovico Ariosto in un secondo momento. Ariosto infatti, nella creazione del proseguimento de *L'Orlando innamorato*, attinge ai personaggi creati da Boiardo al fine di realizzare personaggi femminili dai tratti psicologici più marcati nella stesura del proprio capolavoro.

Nel ciclo carolingio entrambe le donne rappresentano l'esempio di tentatrici passionali. Nello scenario che prendiamo in esame invece sono in preda agli umori amorosi e questo tratto le rende estremamente volubili. È questa fragilità a creare terreno fertile per la crescita della sofferenza amorosa che le condurrà alla pazzia. Come vedremo però questo malessere condiviso si evolve e viene vissuto in maniera differente: da una parte Isabella, che non si rassegna alla decisione del padre né a quella del suo amato e decide di farsi giustizia da sé ricorrendo al travestimento e alla vendetta; dall'altra invece Doralice, più mansueta, che viene come paralizzata dalla cieca follia amorosa e cade preda della pazzia.

Doralice rimane comunque uno dei personaggi femminili più frequenti nonostante restino limitate le volte in cui è rappresentata in immagine. Da un punto di vista iconografico, i personaggi di Doralice e Isabella vengono spesso raffigurati in modo simile: ciò che le distingue nei frontespizi Corsiniani sono i colori degli abiti che nel caso di Doralice spaziano dal viola al rosso.

Come Isabella anche Doralice di solito ha un'acconciatura raccolta, tranne che nella condizione psichica di follia.

La vicenda ha inizio con la figura di Signore: deciso ad ottenere ciò che vuole si rivolge a Pantalone e gli comunica di voler dare Doralice, sua figlia, in sposa a Orazio. Decide inoltre di pattuire con lo stesso di prendere la mano della di lui figlia, Isabella, volendola per sé. Isabella, venuta a sapere della decisione del padre di maritarla con Signore, si oppone con fermezza in quanto il suo amore è rivolto esclusivamente a Orazio. Quando quest'ultimo però viene interpellato

dalla donna, la sua risposta coglie di sorpresa la stessa Isabella mandandola in collera. Orazio infatti non vuole che venga meno il patto fra Signore e Pantalone, in quanto una promessa non può essere sciolta.

Ad aggiungere un'ulteriore storia a questo intreccio che nella narrazione ricorda la tecnica narrativa dell'*entrelacement* (largamente utilizzata dagli autori francesi medievali del ciclo Arturiano) è la figura di Fabrizio, figlio del Principe, che cela la propria identità sotto il nome di Brunetto. Costui ha un ardente desiderio amoroso nei confronti di Doralice. Anche Doralice è innamorata di Fabrizio e infatti si oppone alla decisione del padre, suggerendo di organizzare una giostra d'armi in cui il combattente che si dimostri più valoroso otterrà la sua mano. In realtà questo non è altro che uno stratagemma per tentare di prendere tempo così da incontrare nuovamente il suo amore Fabrizio, che pensa di aver riconosciuto nei panni di uno schiavo. Quando il duello viene bandito, Doralice decide di armarsi e di vestire abiti maschili, con l'intenzione di uccidere Orazio colpevole di averla "privata d'amore". In questo frangente subentra inoltre la figura dell'aiutante Francheschino che copre il piano messo in atto da Isabella: per giustificare l'assenza decide di comunicare a Pantalone che la figlia è scappata di casa per recarsi dalla monaca. A questo punto Signore, non vedendola, chiede notizie di quella che ritiene ormai essere la sua futura moglie e Pantalone copre a sua volta l'assenza rispondendo che è a letto malata. Assisterà quindi alla giostra soltanto dalla finestra della sua camera.

A gareggiare sono Orazio, Isabella e Fabrizio. Sotto il peso dell'armatura Isabella fa cadere Orazio. In quanto vincitrice le viene intimato di levarsi l'elmo e di mostrare il volto. Una volta scoperta la sua reale identità, Signore ordina che sia condotta in prigione.

A combattere è anche Burattino che però, nel duellare con Orazio, perde. A sua volta Fabrizio combatte con Orazio, uscendone vincitore.

In questo gioco di colpi di scena Fabrizio si espone, dicendo che non vuole che Doralice sia data a nessun altro uomo se non a lui. Dal canto suo Doralice esulta perché capisce che non verrà data in moglie ad Orazio.

Nel frattempo Fabrizio si reca alla prigione e riesce a trovare il modo di liberare Graziano, vestendolo da donna. Questo è l'evento scatenante, che capovolge interamente la vicenda, nonostante si pensasse ormai ad un lieto fine.

Doralice infatti osserva la scena nascosta e chiede informazioni a Zanni. Questi, che faceva la guardia alla prigione e che è riuscito a ricavare del denaro in cambio del suo silenzio, decide di raccontare che Graziano altro non è che l'innamorata di Fabrizio.

Ha qui inizio la cieca follia amorosa di Doralice che, ingannata, perde il senno.

Doralice, avendo udito questo si dispera per averli dato la fede a lei et in questo divien pazza e fa la pazza<sup>157</sup>.

Mentre Burattino viene a sapere della liberazione di Graziano grazie a un ingegnoso travestimento femminile, la follia di Doralice prosegue:

Fa pazzie, si spoglia et veste<sup>158</sup>.

Le fasi di cieca follia attraversate da Doralice riportano alla mente alcuni passaggi tratti da *L'Orlando Furioso*, dove il dilagare della pazzia del paladino Orlando segue un crescendo descritto con lucida analisi psicologica.

132

Afflitto e stanco al fin cade ne l'erba,  
e ficca gli occhi al cielo, e non fa motto.  
Senza cibo e dormir così si serba,  
che 'l sole esce tre volte e torna sotto.  
Di crescer non cessò la pena acerba,  
che fuor del senno al fin l'ebbe condotto.  
Il quarto dì, da gran furor commosso,  
e maglie e piastre si stracciò di dosso.

133

Qui riman l'elmo, e là riman lo scudo,  
lontan gli arnesi, e più lontan l'usbergo:  
l'arme sue tutte, in somma vi concludo,  
avean pel bosco differente albergo.  
E poi si squarciò i panni, e mostrò ignudo  
l'ispido ventre e tutto 'l petto e 'l tergo;  
e cominciò la gran follia, sì orrenda,  
che de la più non sarà mai ch'intenda.<sup>159</sup>

La causa della follia di Orlando viene circoscritta e definita con precisione in queste due ottave, ma le pene d'amore che accomunano il cavaliere a Doralice sono assai più profonde: nascono dal tradimento, presunto o reale, e feriscono la persona nel profondo a tal punto che, per effetto di

---

<sup>157</sup> Cfr. Basilio Locatelli, *Della scena de Soggetti comici et tragici di B. L. R., parte seconda, La pazzia di Doralice*, Roma, Biblioteca Casanatense, Manoscritti 1212.

<sup>158</sup> *Ibidem*.

<sup>159</sup> Ludovico Ariosto, *Orlando Furioso*, nella versione a cura di E. Bigi e C. Zampese, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, Milano, 2012, pp. 890-891.

esse, nessuno è più padrone dei propri sentimenti. In questo Doralice e Orlando sono uguali. Amore e dolore trasformano questi personaggi, stravolgendoli nella lingua e nel fisico: uno dei tratti comuni a tutti gli scenari che affrontano il tema della pazzia sono personaggi che nell'atto di lacerarsi le vesti, spogliandosi e rivestendosi, perdono anche l'uso della parola, sotto gli occhi stupiti delle persone che li circondano.



Figura 22 - Frontespizio *La gran pazzia di Orlando* (I/1), Anonimo Corsini

A differenza di ciò che avviene nel *Furioso* però, dove follia è dunque identificata come un fattore che conduce a un esito tragico e per certi versi anche inevitabile, Locatelli permette a Doralice di recuperare gli estremi di quella passione umana volgendola a un lieto fine. Il III atto infatti è quello caratterizzato dallo spegnimento del dolore e della follia.

Irremovibile sulla decisione che Orazio sposi Isabella, il Signore viene a sapere che Orazio ha duellato in giostra con Fabrizio per sua stessa ammissione, mentre Doralice continua a girare per la città fuori di sé:

Facendo pazzie corre dietro a Zanni, il quale fugge da lei dopo molti lazzi. Doralice, fatte pazzie, parte per strada. Zanni resta meravigliato<sup>160</sup>.

Preso atto della situazione, ma con la speranza di poter trovare un modo per farla rinsavire, Signore si rivolge a Mago. L'unico rimedio per la pazzia, dice, è che le venga gettata dell'acqua miracolosa addosso. Questo compito è affidato a Zanni.

Mago ordina che vadino per l'acqua, quale portano et la pongano nel cerchio fatto dal Mago et Spiriti partono per strada; Mago dà l'acqua a Zani dicendo che, dove troverà Doralice, li butti di quel acqua adosso, che di pazzia tornerà savia<sup>161</sup>.

Una volta attuato il piano, Doralice torna finalmente in sé e in piena coscienza corna il suo sogno d'amore sposando Fabrizio.

Questo lieto fine stravolge l'iniziale possibilità di un triste epilogo ed è alla base della decisione dell'autore di correggere il genere teatrale con il passaggio da tragicommedia a commedia, come leggiamo a fine scenario.

Nonostante il canovaccio dia delle indicazioni precise su tutti i fronti, sia sull'ambiente entro il quale si svolgono le scene sia sulle caratteristiche che i personaggi sono tenuti a mostrare, senz'altro resta difficile a una prima lettura riuscire ad immaginare in che modo si svolga l'intera rappresentazione. A questo proposito, proviamo ad agevolare l'immaginazione del lettore

---

<sup>160</sup> Cfr. B. Locatelli, op. cit.

<sup>161</sup> Ibidem.



proponendo uno dei frontespizi presenti all'interno dell'*Anonimo Corsini*, dal momento che la raccolta di Locatelli non prevede l'accompagnamento di produzioni iconografiche ai testi.



Figura 23 - Frontespizio de *La pazzia di Doralice* (I,43), Anonimo Corsini

La scena raffigura il momento esatto in cui Doralice impazzita non è più padrona dei suoi movimenti, sotto gli occhi increduli di Fabrizio ed Orazio. Gesticola furiosamente e si mostra con i capelli arruffati, tipica condizione di follia. Le vesti sono visibilmente scomposte: il soprabito infatti sembra essere indossato per metà e questo ci riporta al momento in cui Locatelli descriveva il montare della follia della donna nell'atto di vestirsi e svestirsi. Leggendo il terzo atto quindi è possibile immaginarci una scena di questo tipo, dove l'infuriare della pazzia di Doralice domina su tutti gli altri personaggi, che decidono di tutelarsi da lei mantenendo una certa distanza.

## **2.2 *La pazzia di Isabella*, Anonimo Corsini**

Il tema della pazzia di Isabella è molto ricorrente all'interno dei canovacci della Commedia dell'Arte. Ad alimentare il successo di questo canovaccio fu il talento di Isabella Andreini che portò in scena questo personaggio con la Compagnia dei Gelosi, nel 1589 a Firenze, in occasione del matrimonio tra Ferdinando I de Medici e Cristina di Lorena.

Isabella è forse il personaggio femminile più famoso della Commedia dell'Arte. Spesso è indicata come figlia di Pantalone, il quale nutre verso di lei un senso di protezione molto forte. La sua bellezza la rende oggetto delle attenzioni di quasi tutti i personaggi maschili. Bella e sensuale viene tradizionalmente raffigurata con un abito di colore viola e verde, con i capelli raccolti.



Figura 24 - Raffigurazione di Isabella Canali Andreini

Nell'attuazione della scrittura scenica, Isabella Andreini si serve degli scenari offerti da Flaminio Scalane *Il teatro delle favole rappresentative*, che comprende la commedia *La pazzia di Isabella*, tra i canovacci più noti dell'intera raccolta: cieca di gelosia per il presunto tradimento di Orazio con Flaminia, Isabella cade vittima della follia.

Isabella rimane come insensata, poi, prorompendo in parole, esagera contro Orazio, contro Amore, contro Fortuna, contro se stessa, e per ultimo diventa pazza e furiosa<sup>162</sup>.

Nella parte finale del secondo atto, la pazzia stravolge Isabella: fuori di sé ed incapace di

---

<sup>162</sup> Cfr. B. Locatelli, op. cit.



controllare qualsiasi impulso, arriva al punto di impugnare il ferro e - “guerriera” - colpisce Flavio ferendolo. Abituati a leggere e ad assistere allo sviluppo di personaggi nei quali la scintilla di follia arde e brucia solamente al loro interno, e dunque limitata a loro stessi senza l’eventualità che diventi un pericolo per coloro che li circondano, con Scala la prospettiva delle conseguenze di pazzia cambia e ci fornisce una lettura in cui la donna si spinge fino ad atti di violenza incontrollata alternati da brevissime pause di lucidità.

Originariamente la pazzia della donna veniva sottolineata anzitutto dalla capacità di questa di essere poliglotta: il parlare diverse lingue era considerato già un elemento diabolico. Nella seconda parte del delirio, andava a imitare gli altri personaggi in tutto e per tutto: questo elemento metteva in evidenza la maestria dal punto di vista attoriale. Il tratto che sancisce la follia di Isabella è di conseguenza la perdita di identità. Pertanto, la sua follia consiste nel tramutarsi da un personaggio all’altro. La follia di Isabella è ‘metafora dell’esperienza cosmica della follia’<sup>163</sup>.

Seppur questo canovaccio sia tra i più fortunati dell’intero panorama della CdA, abbiamo deciso di proseguire in questo percorso di scritture esaminando un testo meno drammatico ma ugualmente importante per le riflessioni che suscita, contenuto all’interno dell’*Anonimo Corsini*.

È lo scenario *Li dui finti pazzi*, commedia in tre atti, in cui il *topos* della pazzia assume un’ulteriore prospettiva rispetto a quelle analizzate finora: la messinscena infatti non è più soltanto l’atto stesso della rappresentazione ma diviene anche argomentativa, una sorta di finzione nella finzione.

Tradizionalmente, Isabella rappresenta una donna il cui amore con Fileno è contrastato dal padre di lei. L’unica soluzione che si delinea per i due innamorati è quindi la fuga, ma a intralciare il loro piano è lo studente padovano Flavio che, innamorato di Isabella, decide di ingannarla vestendo i panni di Fileo. Il tema dell’agnizione e del gioco degli equivoci è molto frequente negli scenari relativi alla follia. L’astuto piano di Flavio viene scoperto da Isabella che, fuori di sé per l’inganno, perde l’uso della ragione:

come pazza se n’andava scorrendo per la cittade, fermando or questo or quello, e parlando ora in spagnuolo, ora in greco, ora in italiano, e molti altri linguaggi, ma tutti fuori di proposito<sup>164</sup>.

La perdita della donna amata conduce lo stesso Fileno a impazzire di dolore, ma entrambe le condizioni dei due amanti si sistemeranno nel lieto fine di rito. Se in questo caso i

---

<sup>163</sup> C. Molinari, *La Commedia dell’Arte*, cit., p. 122.

<sup>164</sup> Cfr. Anonimo Corsini, *Raccolta di scenari più scelti d’Istrioni. Divisi in due volumi*, scenario 91, cc. 165r-167v., Biblioteca e Accademia Nazionale dei Lincei, Roma.

due innamorati sono chiamati a interpretare un pezzo di bravura volto a descrivere “le fasi di passaggio da uno stato normale, anche se doloroso, a quello in cui un eccesso di passione, e quindi il nero umore della malinconia, occupano il cervello e distorcono la ragione. E questo sonno della ragione si manifesta come discorso assurdo, un discorso cioè in cui, salva restando la struttura grammaticale e sintattica, saltano invece quei nessi e quelle norme di ordine logico che presiedono alla generazione del discorso verbale”<sup>165</sup> (Cesare Molinari).

Da parte sua Isabella, prigioniera di Flavio, mostra una particolare forma di pazzia che si manifesta in un primo momento nella capacità di parlare diverse lingue straniere e in un secondo momento in quella di entrare di volta in volta nei panni dei vari personaggi della commedia, schema che si ripete. La follia di Isabella però non è né furiosa né fissata, e si traduce sulla scena in una totale perdita d’identità che non consiste nel vestire i panni di un altro individuo, ma nella metamorfosi.

Ne *Li dui finti pazzi* la scena è ambientata a Bologna. Pantalone infatti si reca da Roma a Bologna per inimicizia nei confronti di Graziano. Questo vi si trova qui per cercare l’amata Isabella che nel frattempo si è recata nella capitale. La vicenda, già discretamente intricata, si fa ancora più complessa con l’aggiunta dei personaggi di Zanni e Ricciolina. Zanni, rubata la chiave a Pantalone, decide di fingersi il padrone e di derubarlo in casa propria con l’aiuto di Ricciolina. Una volta in casa Zanni vi chiude Graziano che, imprigionato, verrà liberato soltanto dal sopraggiungere di Isabella. Isabella, fingendosi pazza, lo farà liberare.

#### 6 ISABELLA

Fingendo pazza, fa lazzi con Zanni, quale fugge; lei resta<sup>166</sup>.

In questo gioco di doppia finzione non partecipa soltanto Isabella: anche Orazio, infatti, per trarre in inganno Zanni, decide di abbandonarsi a una finta follia che gli permette di agire senza la necessità di seguire schemi reimpostati. Questo l’aspetto che dà il titolo all’intera commedia.

La vicenda si conclude con lo sciogliersi di tutte le complesse dinamiche:

Capitano sposa Angelica, Pantalone Cornelia, Graziano Ricciolina, Orazio Isabella e finisce la commedia<sup>167</sup>.

<sup>165</sup> C. Molinari, op. cit. p. 123.

<sup>166</sup> Cfr. Anonimo Corsini, op. cit.

<sup>167</sup> Ibidem.

Orazio si riappacifica con Graziano. Zanni ammette le sue colpe e la vicenda si conclude con Graziano che sposa Ricciolina e Orazio e Isabella che riescono a coronare il loro sogno d'amore.



Figura 25 - Frontespizio de Li dui finti pazzi (II/42), Anonimo Corsini

Da un punto di vista iconografico, è possibile notare come a differenza del frontespizio de *La follia di Doralice* qui la figura della donna ha tratti più contenuti, probabilmente dettati dal fatto che l'intento è quello di rappresentare una pazzia finta. A livello iconografico infatti

questa scelta è suggerita dai capelli sciolti e scompigliati, ma da una compostezza del viso. Similmente a Doralice invece, l'acconciatura e le vesti sono disordinate. A fingere pazzia comunque non è solo Isabella ma anche Oratio. Questi infatti le sta accanto e si dota di un attributo che ne sottolinea la condizione: il cappello rosso che porta in testa. A fianco della coppia troviamo lo Zanni che li indica entrambi. Siamo osservando una scena che si rifà all'atto I, in cui si intrecciano i motivi principali della commedia: travestimento ed equivoco.

### **2.3 *La pazzia d'Aurelio*, Ciro Monarca**

I quarantotto scenari de *Le opere regie* appartengono molto probabilmente alla metà del 1600. Tra le caratteristiche che più differenziano questa raccolta dalle precedenti è che oltre alla presenza dei classici tipi fissi della Commedia dell'Arte (l'immancabile Pantalone o Magnifico, il Dottore, gli Zanni e i giovani innamorati) in alcuni scenari, accanto al nome del personaggio, troviamo anche il nome d'arte dell'attore che originariamente interpretava la parte. Questo particolare elemento ci permette di dedurre che la raccolta si rifaccia al repertorio di una specifica compagnia professionale. Tra gli scenari la suddivisione per generi è la seguente: troviamo sette commedie, due pastorali, una moralità e trentotto opere regie. Queste ultime, che danno il titolo alla raccolta, sono storie ambientate in luoghi lontani, esotici o antichi, in cui non mancano avventure, fughe e duelli. Spesso i protagonisti sono re e principi, o comunque persone di una certa levatura sociale, come nel caso de *La pazzia d'Aurelio*.

Ambientata inizialmente presso Villa Marina a Napoli, salvo poi risultare molto movimentata e cambiare continuamente ambientazione, la commedia in tre atti *La pazzia d'Aurelio* è l'unica fra i tre scenari qui proposti a essere incentrata sulla pazzia di un personaggio maschile.

La trama è la seguente: Principe Mario, incurante dei desideri di Aurelio suo servitore, vuole sposare Angela che però ama Aurelio. Quest'ultimo, obbligato a farsi da parte per non intralciare la

volontà del suo signore, finisce con duellare con Principe.

Non dovendo un suddito levar la felicità al suo signore<sup>168</sup>.

Definito per questo “ribelle e traditore”, Aurelio chiede perdono e promette di obbedire alla volontà del suo signore. Motore della vicenda non è un personaggio come accade di solito ma una lettera, recapitata ad Angela, con la quale si apprende dell’amore che il Principe nutre nei confronti della protagonista. L’innescarsi delle azioni dei personaggi è dato dal fatto che la lettera circola poi di mano in mano generando equivoci e fraintendimenti.

Nella speranza di scongiurare la possibilità di un avvicinamento fra i due amanti, Principe ordina ad Aurelio di partire senza far menzione della cosa a nessuno, e quindi quando Angela lo interroga circa questa decisione lui è costretto ad infrangere il patto di silenzio. I due allora decidono di sottrarsi all’egoismo del Principe e di fuggire insieme.

Tra colpi di scena, duelli e rapimenti, la commedia termina con la celebrazione del matrimonio fra Angela ed Aurelio sotto la benedizione del re.

Nonostante questo scenario, e più in generale le scritture a soggetto della CdA, diano largo spazio all’interpretazione dei lettori a causa delle brevi informazioni fornite e delle poche battute appuntate, è possibile individuare alcune informazioni che ci permettono di avere un quadro completo del tipo di pazzia che Monarca ha voluto rappresentare nel personaggio di Aurelio.

Se nelle due raccolte precedenti, in cui le figure femminili vengono descritte in preda alla follia sia per quello che provano che per come appaiono agli occhi di chi le circonda qui la differenza risiede nei motivi che conducono il personaggio di Aurelio alla pazzia: ovvero l’escogitare stratagemmi e possibili soluzioni. Per continuare a stare con la donna che ama infatti ricorre a stratagemmi di vario tipo, salvo poi ottenere il coronamento del proprio desiderio.

Nel parallelismo iconografico con il codice Corsiniano non è stato possibile rifarsi a un frontespizio in cui il personaggio di Aurelio venisse rappresentato in preda alla cieca pazzia, né abbiamo potuto individuare un canovaccio in cui le caratteristiche descritte da Monarca siano riconducibili allo stesso. Abbiamo però potuto riscontrare una lieve analogia con *Li tre matti*, commedia in tre atti.

---

<sup>168</sup> Cfr. Ciro Monarca, *Dell’opere regie*, scenario 41, Biblioteca Casanatense Roma, Manoscritti, 4186.





Figura 26 - Frontespizio de Li tre matti, Anonimo Corsini

Qui Pantalone cerca qualcuno che possa guarire sua figlia, divenuta matta, così da poter coronare finalmente il suo sogno di trovarle marito. Parallelamente a questa vicenda si sviluppa quella di Angelica che scopre di essere innamorata di Oratio e progetta con lui una fuga per poter sfuggire alle costrizioni altrui. Nel secondo atto infatti i due riescono a fuggire.

Nel tentativo di concludere il viaggio che li avrebbe portati lontano, vengono fermati. Parallelamente Pantalone manda Fortunio a cercarla e sarà infatti quest'ultimo a prendere in sposa

Angelica mentre Oratio si unirà ad Emilia. La commedia si conclude con il lieto fine, grazie alla finzione operata da Aurelio: senza dover ricorrere a una netta perdita di lucidità come nel caso di Angelica, Aurelio si serve dell'astuzia e finge di essere artefice di tutto. Assume su di sé la colpa di ogni cosa, compresa quella relativa al cofanetto di gioie che i due amanti avevano deciso di portare con loro durante la fuga, riesce comunque a sfuggire all'impiccagione.

Se nello scenario proposto da Monarca la figura di Aurelio perde la propria fermezza a causa degli accadimenti che lo coinvolgono, qui è l'unico fra i personaggi a dimostrare una certa astuzia senza cadere nella volubilità.

## Bibliografia

Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative, ovvero la ricreazione comica, boscareccia e tragica, divisa in cinquanta giornate*, Venezia, Pulciani, 1611 (ed. moderna a cura di Ferruccio Marotti: Milano, Il Polifilo, 1976, 2 voll.).

### Testi generali sulla Commedia dell'Arte

- Mario Apollonio, *Storia della commedia dell'arte*, Firenze, Sansoni, 1982.
- Roberto Alonge, Roberto Tessari, *Lo spettacolo teatrale. Dal testo alla messinscena*, Milano, LED Edizioni Universitarie, 1996.
- Adolfo Bartoli, *Scenari inediti della Commedia dell'Arte*, Firenze, Sansoni, 1880 (ed. anastatica: Bologna, Forni, 1979).
- Nicoletta Capozza, *Tutti i lazzi della Commedia dell'Arte. Un catalogo ragionato del patrimonio dei Comici*, Roma, Dino Audino, 2006.
- Benedetto Croce, *Sul significato e il valore artistico della Commedia dell'arte*, in "Atti della Reale accademia di scienze morali e politiche di Napoli", Napoli 1929, vol. LII, 1928, pp. 256-266).
- Roberto Cuppone, "Commedie fortunate...". Le due comedie in comedia di Giovan Battista Andreini in Donatella Fisher (edited by), *The Tradition of the Actor-Author in Italian Theatre* (atti del convegno, University of Glasgow and University of Strathclyde, 17-18 ottobre 2008), Oxford, Legenda, 2013.
- Roberto Cuppone, *Isabella delle favole*, in Carlo Manfio (a cura di), *Isabella Andreini, una letterata in scena* (atti della giornata internazionale di studi "Isabella Andreini. Da Padova alle vette della storia del teatro", Padova, 20 settembre 2012), Padova, Il Poligrafo, 2014.
- Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari*, Torino, Einaudi, 1993.
- Siro Ferrone, *Arlecchino. Vita e avventura di Tristano Martinelli attore*, Roma-Bari, Laterza, 2006.
- Siro Ferrone, Annamaria Testaverde, "Commedia dell'Arte. Annuario internazionale", a. III,



2010, pp. 221.

- Siro Ferrone, *Dalle parti "scannate" al testo scritto. La Commedia dell'Arte all'inizio del secolo XVIII*, in "Paragone Letteratura", a. XXXIV, (aprile 1983), n. 398, pp. 38-68.
- Dario Fo, *Manuale minimo dell'attore*, a cura di Franca Rame, Torino, Einaudi, 2009<sup>2</sup>.
- Delia Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Dall'inferno alla corte del Re Sole*, Roma, Bulzoni, 1993.
- Luciano Mariti, *La Commedia Ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e testi*, Roma, Bulzoni, 1978.
- Ferruccio Marotti, *Introduzione a Flaminio Scala, Il teatro delle favole rappresentative*, Milano, Il Polifilo, 1976, vol. I, pp. XIII-CXVIII.
- Stefano Mengarelli, *What the Corsini Scenari can tell us about the Commedia dell'arte*, in "Analecta Romana Instituti Danici", XX, 1992, pp. 159-181.
- Cesare Molinari, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Arnoldo Mondadori, 1985.
- Allardyce Nicoll, *Il mondo di Arlecchino. Studio critico della Commedia dell'Arte*, Milano, Bompiani, 1965, p. 54.
- Fausto Nicolini, *Vita di Arlecchino*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958.
- Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testi*, Firenze, Sansoni, 1957-1961, 6 voll.
- Vito Pandolfi, *Il teatro del Rinascimento e la Commedia dell'Arte*, Roma, Lerici, 1969.
- Andrea Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata et all'improvviso. Parti due. Giovevole non solo a chi si diletta di rappresentare, ma a' predicatori, oratori, accademici e curiosi*, Napoli, Mutio, 1699 (ed. moderna: Firenze, Sansoni Antiquariato, 1961).
- Enzo Petraccone, *La Commedia dell'Arte: storia, tecnica, scenari*, Napoli, Ricciardi, 1927.
- Mirella Schino, Ferdinando Taviani, *Il segreto della commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, la casa Usher, 2006.
- Ferdinando Taviani, *Le influenze della Commedia dell'Arte sul teatro del Novecento*, in Antonio Attisani (a cura di), *Enciclopedia del Teatro del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1980.
- Roberto Tessari, *Commedia dell'arte: la maschera e l'ombra*, Milano, Mursia, 1989.
- Roberto Tessari, *La commedia dell'arte: genesi di una società dello spettacolo*, Roma-Bari, Laterza, 2013.
- Roberto Tessari, *L'improvvisazione come arte della memoria: il caso della Commedia dell'Arte*, in "Kaiak. A Philosophical Journey", 07/06/2017, pp. 1-15.

- Paolo Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Torino, Boringhieri, 1969.
- Stefano Fernando Verdino, [appunti del corso di Letteratura teatrale], Genova, 2017.
- Daniele Vianello, *L'arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*, Roma, Bulzoni, 2005.
- Ludovico Zorzi, *La raccolta degli scenari della Commedia dell'arte*, in Luciano Mariti (a cura di), *Alle origini del teatro moderno. La commedia dell'Arte*, atti del convegno di Pontedera, 28-30 maggio 1976, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 104-115.
- Ludovico Zorzi, *Persistenza dei modi dell'Arte nel teatro goldoniano e Sul tema degli Innamorati*, in *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, Torino, Einaudi, 1990.

### **Teoria della scrittura a soggetto**

- Maria Luisa Altieri Biagi, *La lingua in scena*, Bologna, Zanichelli, 1980.
- Girolamo Bartolommei Smeducci, *Didascalìa cioè Dottrina comica*, in Firenze: nella Stamperia Nuova, 1658 (altra ed.: *Didascalìa cioè Dottrina comica: libri*. Impressione seconda ricorretta, ed accresciuta. In Firenze: nella Stamperia di S.A.S., 1661).
- Maria del Valle Ojeda Calvo, *L'officina di un comico dell'arte: il metodo di lavoro di Stefanelo Botarga*, in "Biblioteca teatrale", rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo, Roma, Bulzoni, 1971, nn. 49/50/51 (gennaio-settembre 1999) pp. 381-399.
- Vincenzo De Amicis, *L'imitazione latina nella Commedia Italiana del XVI secolo*, Pisa, Tipografia Nistri, 1871 (ristampa anastatica: Bologna, Forni, 1979, dall'edizione Firenze, Sansoni 1897).
- Siro Ferrone, *Il metodo compositivo della Commedia dell'Arte*, in Alessandro Lattanzi, Paologiovanni Maione (a cura di), *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, Napoli, Edizioni Scientifiche, 2003.
- Enzo Petraccone, *La Commedia dell'Arte. Storia, tecnica, scenari*, Napoli, Ricciardi, 1927.
- Annamaria Testaverde, *La scrittura scenica nel XVII secolo*, in Giovanna Lazzi (a cura di), *Carte di scena*, Firenze, Polistampa, 1998, pp. 31-48.
- Elena Tamburini, *Il quadro della visione. Arcoscenico e altri sguardi ai primordi del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 2004 (con la collaborazione di Andrea Sommer-Mathis e Anne Surgers).
- Ferdinando Taviani, *La composizione del dramma nella Commedia dell'Arte*, in "Quaderni di teatro", IV (1982), n. 15, pp. 151-71.

- Ludovico Zorzi, *L'Attore, il Drammaturgo e la Commedia*, Torino, Einaudi, 1990.
- Girolamo Bartolommei Smeducci, *Didascalìa cioè Dottrina comica*, in Firenze: nella Stamperia Nuova, 1658 (altra ed.: *Didascalìa cioè Dottrina comica: libri*. Impressione seconda ricorretta, ed accresciuta. In Firenze: nella Stamperia di S.A.S., 1661).

### Saggi di interesse per il Codice Corsiniano<sup>169</sup>

- Elisabeth Aasted, *What the Corsini scenari can tell us about the commedia dell'arte*, in "Analecta Romana Instituti Danici", XX (1992), pp. 159-81.
- Mario Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, Roma, Augustea, 1930 [rist. anast. Firenze, Sansoni, 1982].
- Marianne Ballar, *Theater spilogtegnsprog: Ikonografiske studier i Commedia dell'Arte*, Kobenhaven, Akademisk, 1977.
- Francesco Brower-De Simone, *Due scenari inediti del secolo xvii*, in "Giornale storico della letteratura italiana", XVIII (1891), pp. 277-90.
- Stefan Hulfeld (a cura di), *Scenari più scelti d'istrioni, italienisch-deutsche Edition dereinhundert Commedia all'improvviso-Szenarienausder Sammlung Corsiniana*, Wien, V&R unipress GmbH, 2014, 2 voll. (prima edizione critica integrale e bilingue del codice corsiniano).
- Kathleen Marguerite Lea, *Italian Popular Comedy: A Study in the Commedia dell'Arte, 1560-1620, With Special Reference to the English Stage*, Oxford, Clarendon Press, 1934.
- John McDowell, *Some pictorial aspects of early Commedia dell'Arte acting*, in «Studies in Philology», XXXIX (1942), pp. 47-64.
- A. Nagler, *The commedia drawings of the Corsini scenari*, in «Maske und Kothurn», XV (1969), n. I, pp. 6-10.
- Nadia Pasotti, *Gli scenari corsiniani: introduzione, edizione del primo volume, edizione del secondo volume*, tesi di laurea, Firenze, a. a. 1974-75.
- Demis Quadri, *Gli scenari più scelti d'istrioni. Un'analisi di lingua e contenuti*, tesi di dottorato presentata all'Università di Friburgo (Svizzera) e di Berna, 2010.
- Annamaria Testaverde, *I canovacci della commedia dell'arte*, Torino, Einaudi, 2007.
- Albino Zenatti, *Una raccolta di scenari della Commedia dell'Arte*, in «Rivista della critica letteraria», II (1885), pp. 156-59.

<sup>169</sup> A partire da ora, per le bibliografie relative alle singole raccolte, si integra qui la ben organizzata bibliografia di A. Testaverde, *I canovacci della commedia dell'arte*, cit. pp. 7, 183, 431, 531, 695, 722, 747.

### **Saggi di interesse per *Della scena de soggetti comici***

- Mario Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, Roma, Augustea, 1930 (rist. an. Firenze, Sansoni, 1982), pp. 219-224.
- Tina Beltrame, *Giovan Battista Della Porta e la Commedia dell'arte*, in "Giornale storico della letteratura italiana", CI (1933), pp. 227-89.
- Gianna Cortese, Fabrizia Fossi, *Gli scenari italiani della commedia dell'arte. Trascrizione della raccolta casanatense (mss. 1211 e 1212) intitolata "Della scena di soggetti comici di Basilio Locatelli romano"*, tesi di laurea, Firenze a. a. 1974-1975.
- Emilio del Cerro, *Nel regno delle maschere: dalla commedia dell'arte a Carlo Goldoni*, Napoli, Perella, 1914.
- Henry David Gray, *The Sources of The Tempest*, in "Modern Language Notes", XXXV (1920), pp. 321-30.
- Kathleen Marguerite Lea, *Italian Popular Comedy: a Study in the Commedia dell'Arte, 1560-1620, With Special Reference to the English Stage*, Oxford, Clarendon Press, 1934.
- Irène Mamczarz, *Quelques aspects d'interaction dans les théâtre italien, français et polonais des XVI et XVII siècles : drame humaniste, Commedia dell'Arte, théâtre musical*, in Christian Bec, Irène Mamczarz (a cura di), *Le théâtre italien et l'Europe, XV-XVII siècles*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983, pp. 187-203.
- Ferdinando Neri, *Scenari delle maschere in Arcadia*, Città di Castello, Lapi, 1931.
- Winifred Smith, *Two commedie dell'arte on the Measure for Measure story*, in "Romantic Review", XIII (1922), n. 3, pp. 263-275.
- Anna Maria Testaverde, *Delle scene 'de' soggetti comici' di Basilio Locatelli romano(1618-1622): tra drammaturgia dei dilettanti e dei professionisti*, tesi di dottorato, Firenze 1995.
- Antonio Valeri, *Gli scenari di Basilio Locatelli*, in "Nuova Rassegna", II (15 settembre 1894), n. 28, pp. 441-56; e II (30 settembre 1894), n. 29, pp. 523-47.

### **Saggi di interesse per *Dell'opere regie***

- Mario Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, Roma, Augustea, 1930 (rist. an. Firenze, Sansoni, 1982), pp. 219-224.
- Adele Blundo, «*La discordante armonia dell'opera regia. Un'analisi della raccolta di scenari "Ciro Monarca. Dell'Opere Regie"*», tesi di dottorato, Roma, 1999.

- Giuseppe Billanovich, *Diavolo e vangelo nella commedia dell'arte*, in "Rivista italiana del dramma", II (1938), n. I, pp. 197-219.
- Francesco Brower-De Simone, *Ancora una raccolta di scenari*, in «Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei, classe di scienze morali, storiche e filologiche», V (1901), n. 10, pp. 391-407 e 430-35.
- Anton Giulio Bragaglia, *La Commedia dell'Arte: i canovacci della gloriosa commedia dell'arte italiana raccolti e presentati da Anton Giulio Bragaglia*, Torino, Edizioni "Il Dramma", 1943.
- Nancy L. D'Antuono, *Calderonian Honor and the Commedia dell'Arte: Il Medico di Suo Honore*, in Barbara Mujica (a cura di), *Texto y espectáculo. Studies in Golden Age Theater. Selected Proceedings of the Symposium on Golden Age Theatre, 1987*, Lanham (Md), University Press of America, 1989, pp. 128-37.
- Kathleen Marguerite Lea, *Italian Popular Comedy: a Study in the Commedia dell'Arte, 1560-1620, with Special Reference to the English Stage*, Oxford, Clarendon Press, 1934.
- Ferdinando Neri, *Scenari delle maschere in Arcadia*, Città di Castello, Lapi, 1931.
- Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testi*, Firenze, Sansoni, 1957-1961, 6 voll.
- Enzo Petraccone, *La Commedia dell'Arte: storia, tecnica, scenari*, Napoli, Ricciardi, 1927.
- Laura Romagnoli, *Gli scenari italiani della Commedia dell'Arte. Trascrizione della raccolta casanatense (Ms 4186) intitolata Ciro Monarca, dell'Opere Regie (sec. XVII)*, tesi di laurea, Firenze, a. a. 1974-75.
- Marcello Spaziani, *Don Giovanni dagli scenari dell'arte alla foire: quattro studi con due testi forains inediti e altri testi italiani e francesi*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1978.

### **Saggi di interesse per la Raccolta Magliabechiana**

- Adolfo Bartoli, *Scenari inediti della Commedia dell'Arte. Contributo alla storia del teatro italiano*, Firenze, 1880 [rist. anast. Forni, Bologna, 1979].
- Achille Neri, *Una Commedia dell'Arte* in "Giornale storico della letteratura italiana", I (1883), pp. 75-86.
- Guillaume Apollinaire, *Le Théâtre Italien*, Michaud, Paris, 1910.
- Mario Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, Roma, Augustea, 1930 (rist. an. Firenze, Sansoni, 1982), pp. 237-238.

- Kathleen Marguerite Lea, *Italian Popular Comedy: a Study in the Commedia dell'Arte, 1560-1620, With Special Reference to the English Stage*, Clarendon Press, Oxford, 1934.
- Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Sansoni Antiquariato, Firenze, 1957-1961.
- Luigi Fasso, *Teatro dialettale del Seicento. Scenari della commedia dell'arte*, Einaudi, Torino, 1979.
- Cesare Molinari, *Gli scenari magliabechiani*, in *La Commedia dell'Arte*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1999, pp. 277-314.

### **Saggi di interesse per la raccolta Casamarciana**

- Lorenzo Stoppato, *La commedia popolare in Italia*, Draghi, Padova, 1887.
- Benedetto Croce, *Un repertorio della Commedia dell'Arte*, "Giornale storico della letteratura italiana", XXXI (1898), p. 458-460.
- Mario Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, Roma, Augustea, 1930 (rist. an. Firenze, Sansoni, 1982), pp. 233.
- Tina Beltrame, *Gli scenari del Museo Correr*, in "Giornale storico della letteratura italiana", XCVII (1931), pp. I-48.
- Kathleen Marguerite Lea, *Italian Popular Comedy: a Study in the Commedia dell'Arte, 1560-1620, With Special Reference to the English Stage*, Clarendon Press, Oxford, 1934.
- Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte. Storia e testo*, Sansoni Antiquariato, Firenze, 1957-1961.
- Cristina Fanoi, *Gli scenari italiani della Commedia dell'Arte: trascrizione degli scenari per il teatro di S. Cassiano ms 1040 intitolata «Gli scenari del manoscritto Correr». Parte I introduzione e scenari dal n. I al n. 25*, tesi di laurea, Firenze, a. a. 1975-1976.
- Nancy D'Antuono, *The Comedia in Italy: Lope's La discreta enamorada and its Commedia dell'Arte Counterpart*, in *La Chispa '81: Selected Proceedings*, Tulane University, New Orleans, 1981, pp. 79-87.
- Anya Peterson Royce, *The Venetian commedia: actors and pasque in the development of the commedia dell'arte*, in "Theatre survey: the American journal of theatre history", XXVII (1986), n. I, pp. 69-87.
- Carmelo Alberti, *Gli scenari Correr. La Commedia dell'Arte a Venezia*, Bulzoni, Roma, 1996.

- Cesare Molinari, *Manoscritto Correr in La Commedia dell'Arte*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1999, pp. 217-274.

### **Saggi di interesse per la Selva di Placido Adriani**

- Benedetto Croce, *Un repertorio della Commedia dell'Arte*, in «Giornale storico» della Letteratura italiana, XXXI (1898), p. 458.
- Emilio del Cerro, *Nel regno delle maschere: dalla Commedia dell'Arte a Carlo Goldoni*, Perella, Napoli, 1914.
- *Lazzi inediti della Commedia dell'Arte*, in «Rivista d'Italia» (ottobre 1914), pp. 590-599.
- Enzo Petraccone, *La Commedia dell'Arte: storia, tecnica, scenari*, Ricciardi, Napoli, 1927.
- Mario Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, Augustea, Roma, 1930 [rist. anast. Sansoni, Firenze 1982], p. 267-273.
- Kathleen Marguerite Lea, *Italian Popular Comedy: a Study in the Commedia dell'Arte, 1560-1620, With Special Reference to the English Stage*, Clarendon Press, Oxford, 1934.
- Vito Pandolfi, *La Commedia dell'Arte, Storia e testo*, Sansoni Antiquariato, Firenze, 1957-1961.
- Domenico Corsi, *Placido Adriani*, in Dizionario Biografico degli Italiani, Istituto dell'Enciclopedia italiana, Roma, 1960, p. 311.
- Luciano Paesani, *Per uno studio sui rapporti fra servi e padroni nella Commedia dell'Arte*, in «Trimestre», VII (1973), pp. 179-204.
- Enzo Grano, *Pulcinella e Sciosciammocca, Storia di un teatro chiamato Napoli*, Berisio, Napoli, 1974.
- Sandra Lotti, *Gli scenari italiani della Commedia dell'Arte, Trascrizione della Selva di concetti comici di Placido Adriani (ms A 20 della Biblioteca Comunale di Perugia) Parte I: I generici*, tesi di laurea, Firenze, a. a. 1974-1975.
- Rossella Bonacchi, *Gli scenari italiani della Commedia dell'Arte, Trascrizione della Selva di concetti comici di Placido Adriani (ms A 20 della Biblioteca Comunale di Perugia) Parte II: Gli scenari*, tesi di laurea, Firenze, a. a. 1974-1975.
- Suzanne Thérault, *La Commedia dell'Arte vue à travers le Zibaldone de Pèrouse*, Centre National de la Recherche Scientifique, Paris 1975.

- Henry Garfen, *The Adriani Lazzi of Commedia dell'Arte*, in «Drama Review», XXII (1978) pp. 3-12.
- Luigi Fasso, *Teatro dialettale del Seicento: scenari della Commedia dell'Arte*, Einaudi, Torino, 1979.
- Nancy D'Antuono, *The Comedia in Italy: Lope's La discreta enamorada and its Commedia dell'Arte Counterpart*, in *La Chispa '81: Selected Proceedings*, Tulane University, New Orleans 1981.
- Mel Gordon, *Lazzi: the Comic Routines of the Commedia dell'Arte*, Performing Arts Journal Publications, 1983.
- Claudio Lepore, Comunicazioni su nuovi ritrovamenti relativi a Placido Adriani, in «Quaderni di Teatro», VI (1984), n. 24, pp. 153-164.
- Stefania Maraucci, *Spazio verbale e spazio scenico in un suggello alla Commedia dell'Arte di area meridionale: lo Zibaldone di Placido Adriani*, in M. Chiabò e F. Doglio (a cura di), *Origini della Commedia Improvvisa o dell'Arte*, Atti del convegno, Roma – Anagni, ottobre 1995, Edizioni Torre d'Orfeo, Roma, 1996, pp. 247-271.
- Valentina Gallo, *La Selva di Placido Adriani, La Commedia dell'Arte nel Settecento*, Bulzoni, Roma, 1998.

### **Saggi di interesse per il “Manoscritto Montalvo”**

Per i riferimenti bibliografici riguardanti la raccolta si veda Annamaria Testaverde, “Medioevo e Rinascimento, Annuario del dipartimento di Studi sul Medioevo e Rinascimento dell'Università di Firenze, XI/ns. VIII, Centro italiano degli studi di Spoleto, Spoleto, 1997, pp. 417-446. [ti riferisci a *Le riusate carte: un inedito repertorio di scenari del secolo 17 e l'ombra di Molière*, in “Medioevo e Rinascimento”, n. s. 8, 11 (1997), Centro italiano di studi sull'alto Medioevo, Spoleto? Controlla e cita bene, col titolo]



## Sitografia

- [www.archiviodionysos.it](http://www.archiviodionysos.it)
- [www.italianisti.it](http://www.italianisti.it)
- <https://archive.org>
- <http://www.openbibart.fr>
- <https://incommedia.org/>
- <https://www.collectiveaccess.org/>
- <https://manus.iccu.sbn.it/>
- <https://rivista.igf-gestalt.it/teatro-e-follia-nellantica-grecia/>
- <https://63aee5129bee2.site123.me/>

