

La Commedia dell'Arte e la commedia croata del Seicento

Frano Čale

Facoltà di Lettere, Zagreb

Le analogie delle commedie croate del Seicento con la Commedia dell'Arte italiana si manifestano in una serie di moduli contenutistici, che si ripetono di testo in testo, distribuiti in scene rapide, la cui funzione è simile ai cosiddetti frammenti comici. Le scene sono costruite e collocate per ottenere immediata comicità, nutrita spesso di lazzi, di *calembours*, di arlecchinate ecc., ma compongono allo stesso tempo un'azione unitaria, in cui si profila l'argomento fondamentale della commedia. L'assenza dei valori del vecchio teatro viene abbondantemente compensata da un'abilissima oggettivazione scenica appoggiata all'esibizionismo istrionico nel ritmo delle componenti visuali, uditive, testuali sincronicamente concertate. I dilettanti croati non potevano raggiungere il virtuosismo dei professionisti italiani, ma ne avevano raccolto certamente l'insegnamento, che all'esecuzione attribuiva tratti peculiari rispetto alla prassi del passato, resi anche originali nella misura imposta dalla natura ibrida di questo teatro.

È necessario premettere che i punti di contatto culturali, estetici e strutturali fra la Commedia dell'Arte e la commedia croata del secolo diciassettesimo si riducono a correlazioni assai limitate sebbene importanti. La commedia croata rivela infatti molte affinità, ma non può che parzialmente e con cautela essere paragonata ad un fenomeno teatrale di tale specifica origine, tanto unico e difficilmente trapiantabile in altri ambienti determinati da condizioni storico-culturali molto diverse. La Commedia dell'Arte, cioè, a differenza di tutti i generi connessi in qualche modo con essa, ha, come presupposti indispensabili della sua peculiarità, una serie di componenti costitutive e precisamente determinanti: in primo luogo il canovaccio, da cui, di conseguenza, derivano gli aspetti di improvvisazione, i lazzi e le maschere; si aggiunga inoltre il fattore decisivo delle compagnie professionali altamente preparate, la cui esistenza dipendeva da una continuità di ordinazioni da parte di una concreta società, praticamente dalla classe aristocratica, che sentiva l'incessante bisogno di spettacoli del genere. Si impose così all'attività teatrale un carattere di produzione industriale, tanto perfezionata da diventare un «articolo» esclusivo di esportazione nei principali centri europei. Perciò le diverse derivazioni, fra le quali la commedia croata del Seicento, poterono attingere vari aspetti alle sue fonti, senza mai adeguarvisi completamente, poiché la fenomenologia

e la storia della Commedia dell'Arte rimasero inconfondibili sin dalla sua origine, dai mimi primitivi e dai giullari attraverso i suoi celebri architetti come le famiglie Andreini e Fiorilli, o i nomi di Flaminio Scala e Biancolelli, o le compagnie dei Gelosi, dei Fedeli, degli Uniti, fino al periodo della decadenza e anche della gloria postuma.

Cercheremo di rivalutare gli aspetti specifici di una decina di commedie croate dello stesso periodo, deprezzate dalla critica, la quale partiva da un metodo conservatore e inadeguato e fu disorientata dagli aspetti strutturali tutt'altro che «letterari» e «poetici» di queste commedie, anzi, triviali, caricaturali, arlecchineschi, lascivi, insulsi, ripetentisi in ognuna di esse, privi di psicologismo e di caratterizzazione, ricchi invece di beffe, di giochi di parole salaci, dei *qui pro quo*, degli espedienti esterni di una comicità effimera, ecc. Questi elementi riacquistano la loro validità solo in quanto la critica riesce a ricostruire le loro funzioni come parti integranti di specifici ed autonomi spettacoli teatrali, simili in alcuni aspetti alla commedia all'improvviso. Non si tratta, ovviamente, di scenari letterariamente aridi, ma di commedie quasi completamente «regolari». Un genere ibrido, dunque, che assorbì spontaneamente, con la sensibilità dei tempi in cui fiorì, la lezione irresistibile dell'affascinante commedia dell'arte. Non riuscì, d'altra parte, né volle staccarsi dal proprio suolo né dalla tradizione teatrale nazionale, evoluta anch'essa e modificata nelle sue manifestazioni estetiche e sociali. Rispetto a quello italiano, e a quello nazionale d'una volta, questo teatro rispecchiava quindi le circostanze socialmente, linguisticamente, culturalmente del tutto particolari, in base alle quali formò gli aspetti della sua specificità.

Quantunque conosciuto, il teatro italiano non poté evolversi diversamente nei centri croati dell'Adriatico essendo etnicamente differenti. Non mancarono però i contatti anche con la Commedia dell'Arte, documentabili da frequenti reminiscenze concrete negli scenari italiani conservati, in cui vengono menzionati ad esempio gli Schiavoni, la Schiavonia, i cibi schiavoneschi, la lingua schiavia, un capitano Draganteo certamente Dalmata, la Dalmazia, Belgrado, la Macedonia, i Croati, l'Istria, gli Uscocchi. Eppure, le compagnie comiche italiane preferivano le *tournees* più lunghe nei paesi dove le corti e il pubblico eletto offrivano loro buon guadagno, in Francia, Inghilterra, Boemia, Polonia, Russia e, naturalmente, nelle corti tedesche. Sarà interessante appunto un cenno alla fortuna della Commedia dell'Arte nel teatro tedesco, per rendere più convincenti, con un confronto, anche le nostre considerazioni comparate. Anche nel teatro tedesco, l'influsso diretto della Commedia dell'Arte si realizzò con alcuni fenomeni che basavano la loro vitalità sul suolo patrio. Si può ricordare a tal proposito la nota figura comica del contadino salisburghese Hanswurst; non meno importanti i molti elementi assorbiti dalla commedia popolare tedesca, che continuò a vivere, anch'essa, nelle vesti proprie di commedia «regolare», soprattutto per l'opera di Philipp Hafner. Lo stesso si può dire della commedia croata dell'età barocca, che, in quell'incrocio turbinoso dei mondi e delle civiltà contrastanti, integrò certe doti del teatro più popolare del tempo, rimanendo tuttavia legata al suo ambiente marginale ma autoctono.

Un'assimilazione analoga si verificò anche nell'ambito del petrarchismo croato, che diede le prime versioni europee del Petrarca, ma conservò diversi tratti nazionali. Lo ricordiamo perché nella petrarchismo croato e anche nell'antipetrarchismo che lo accompagnava la commedia croata del Seicento trovava i moduli relativamente originali per la formazione dei tipi di amanti, del linguaggio concettoso e delle altre artificiosità divenute motivi di burla.

Le nostre dieci commedie, *Jerko Škripalo*, *Džono Funkjelica*, *Figlio promesso sposo d'una madre*, *Mada*, *Il vecchio Klimoje*, *Gli amanti*, *Lukrecija*, *Šimun Dundurilo*, *Beno Poplesija* e *Pijero Muzuvijer* variano alcune costanti di contenuto (intrecci d'amore dei giovani e dei vecchi, rapporti fra padroni e servi, beffe ecc.), che invero, per se stessi, non attirano interesse. L'anonimia dei testi ha indotto parte dei critici alla ricerca poco importante dei loro autori. D'altra parte, trattandosi di commedie «regolari», i critici, come abbiamo accennato, indirizzavano la loro attenzione ai valori letterari, con l'esito che non poteva essere che negativo, sebbene non mancassero cenni sulla derivazione di certi tipi e situazioni da una forma di spettacolo e non di letteratura. È mancato però un passo decisivo, uno spostamento metodologico, verso l'indagine della potenziale teatralità degli aspetti testuali, analoga a quella della commedia all'improvviso cercando di dedurre da tali elementi di struttura, e, in certa misura, di ricostruire le caratteristiche presumibili dello spettacolo. Gli autori sono rimasti anonimi appunto perché non solo escludono, crediamo, la destinazione letteraria dei testi, ma perché li compilarono con l'aiuto dei collaboratori, degli attori stessi che vi contribuivano con le loro invenzioni. Un'interpretazione più retta, quindi, deve affidarsi al tentativo di ricomporre gli aspetti probabili della realizzazione scenica potenzialmente discernibili nella struttura scritta. Bisogna rivolgere l'attenzione alle variazioni presenti, di commedia in commedia, dei tipi caratteristici, della specifica organizzazione delle scene sempre brevi, della natura e del ritmo del dialogo, del contenuto delle didascalie, degli effetti d'azione e verbali autosufficienti, ecc. Sarà subito evidente, che le convenzioni espressive sono molto diverse da quelle rinascimentali, connaturate con le norme secentesche e barocche, tali, insomma, che eliminano ogni autonomia letteraria del testo, sottoponendolo al servizio esclusivo dell'arte mimica, della recita concepita in una nuova maniera.

L'analogia con la Commedia dell'Arte si manifesta in una serie di moduli contenutistici, che si ripetono di testo in testo. Essi sono distribuiti in scene rapide, la cui funzione è simile ai cosiddetti frammenti comici della Commedia dell'Arte. Le scene sono costruite e collocate per ottenere immediata comicità, nutrita spesso dai lazzi, dai calembours, dalle arlecchinate ecc., ma compongono allo stesso tempo un'azione unitaria, in cui si profila l'argomento fondamentale della commedia. L'assenza dei valori del vecchio teatro viene abbondantemente compensata da un'abilissima oggettivazione scenica appoggiata all'esibizionismo istrionico nel ritmo delle componenti visuali, uditive, testuali sinchronicamente concertate. I dilettanti croati non potevano raggiungere il virtuosismo dei professionisti italiani, ma seguirono certamente il loro insegnamento, che all'esecuzione attribuiva tratti peculiari rispetto alla prassi del passato, resi anche originali nella misura imposta dalla natura ibrida di questo teatro.

Quanto le recite croate fossero comparabili con l'esibizionismo dei comici italiani è difficile congetturare, mancando altra documentazione scritta o iconografica oltre ai dieci testi conservati. Non si sono potute ad esempio trovare le prove che i comici portassero le maschere, anche se fra i personaggi sono non solo i confratelli dei correlativi tipi italiani, ad esempio le varianti del primo e del secondo Zanni: Intrigalo, Proždor, Trijeskalo, Fantazija, Obložder, Tikvulin, Mlaskalo, Ždero, Zijehalo, Drijemalo e altri, poi dei vecchi come Pijero Muzuvijer, Klimoje, Trojo, Škripalo, Poplesija ecc., o dei Dottori Prokupijo, Pankracijo, Teofrasto, o il capitano Grominjalo e altre diverse figure di uomini e donne, amanti, tutori ecc., ma pure i personaggi originari della Commedia dell'Arte, Pulcinella, Scapino e Capitan Stracciabandiera. Ora crediamo che

basterebbe tener conto del significato di quei nomi citati, che alludono alle caratteristiche tipiche degli imbroglioni, mangioni, ghiottoni, zucconi, parassiti, dormiglioni ecc., per estendere l'analogia, quasi con certezza, anche alla tecnica della recita italiana e all'aspetto più importante, all'improvvisazione. Quanto a quest'ultima, del resto, i manoscritti offrono un'indicazione esplicita, che permette di concludere decisamente, che almeno qua e là fu prevista l'improvvisazione. Si tratta di un segno speciale (&) nei luoghi dove il testo è interrotto, ma non va esclusa l'improvvisazione anche nelle altre situazioni, dove tale segno manca.

Ma quale improvvisazione? La risposta, molto approssimativa, potrebbe essere ricercata in due direzioni. La prima sarebbe il confronto dell'ipotetico spettacolo di questo genere teatrale (sempre ricostruibile con l'interpretazione dei tratti indicativi del testo) con quello delle altre e tanto diverse forme drammatiche contemporanee conosciute dallo stesso pubblico. Ricordiamo a proposito le opere di Junije Palmotić o di Ivan Gundulić, o dei rifacimenti e adattamenti croati di quasi tutti i capolavori del Molière (fenomeno, questo, di eccezionale importanza nel contesto europeo). La seconda direzione conduce, naturalmente, ai modelli consacrati dalla Commedia dell'Arte. Ciò vuol dire, molto probabilmente, che i modi di recitare suggeriti dai frammenti comici croati tendevano pure a fissarsi in determinati toni, atteggiamenti, movimenti, ritmi, che conosciamo dalla documentazione relativa alla Commedia dell'Arte. Gli spettatori conoscevano in anticipo, prevedevano e attendevano certo impazientemente l'andamento dello spettacolo applaudendo i suoi «numeri», i lazzi, le eventuali innovazioni e varianti del già visto o le battute estemporanee. Gli attori ragusei riuscivano, senza dubbio, a sedurre l'immaginazione della platea, soddisfacendo il bisogno del pubblico di sfogarsi nel riso sfrenato, ma prodotto da un artismo studiato e ben preparato dell'esecuzione. La loro espressione, recita, mimica, gesti, movimenti, dovevano, crediamo, essere più sostenuti di quelli degli Italiani. È presumibile che i comici croati, privi di perfezione formale che i grandi istriani d'oltremare ereditavano da padri a figli, praticassero meno numerosi e meno abili salti acrobatici, meno focosi movimenti e meno miracolosi effetti, tipici dei celebri comici dell'arte eseguiti con intento di destare ammirazione, a cui contribuivano i costumi, le maschere, la scenografia, la musica, le danze, le macchine e maestrie sceniche. A giudicare dai testi conservati, le compagnie dalmate, organizzate di volta in volta e costituite da nobili e da borghesi, mettevano l'accento sulla comicità verbale, esibendosi con arguzie lascive, con allusioni locali, con le drastiche burle arlecchinesche, con le beffe dei vecchi ridicoli innamorati presi in giro per le loro malattie senili, decrepitezze, diarree puzzolenti, ubriachezze, travestimenti e bastonature. Tutto ciò non poteva eseguirsi senza determinati modi di recitare improvvisati, senza alcuni procedimenti concordati e fissati, come fissata doveva essere, ad esempio, la principale colorazione tipologica del Dottore, con le citazioni latine dei classici. I moduli della Commedia dell'Arte, di gran lunga più fantasiosi e complessi, servivano ai compilatori delle commedie croate, di solito capi delle compagnie, come pretesti per le allusioni leggermente satiriche a uomini e a fatti della città, ai rappresentanti del potere, a costumi, a temi tradizionali come l'avarizia, lo spreco ecc.

Non era poi difficile localizzare e attualizzare la già consociata tipologia dei servitori affamati, dei vecchietti beffati, degli amanti spasimanti in maniera affettata, dei furibondi fragorosi ma spesso vili, dei dottori presuntuosi ma imbecilli. La Commedia

dell'Arte esercitava quindi il suo influsso come una moda europea e come una fase consolidata dello sviluppo del teatro. Essa poteva essere accolta oltre l'Adriatico non solo perché il pubblico aveva continuamente seguito l'evoluzione degli stili fino alle contemporanee forme barocche, ma perché lo spirito delle nuove commedie che assorbivano quegli influssi corrispondeva alla sensibilità dei tempi grazie alla lingua, agli umori, all'ambientazione. Vi si riflettevano dunque le condizioni di vita e di cultura locali e tradivano la mentalità nazionale, la quale, formatasi accanto ad un mare comune e sotto lo stesso sole come quella italiana, non si è mai potuta identificare con essa.

Anche negli spettacoli croati si rispecchiava uno spostamento di criteri interpretativi, dalla tendenza rinascimentale a non guastare la natura, ad un'alterazione e stilizzazione che conformava il concetto della verosimiglianza al gusto moderno dell'esagerazione, dell'ornamento, delle bizzarrie espressive. Tuttavia, il teatro dei dilettanti ragusei e dalmati in generale non suscitava l'impressione di astratta produzione importata, di imitazione non credibile bensì estranea al pubblico. Al contrario, lo spettatore vi si specchiava, e ne aveva certamente bisogno, e vi trovava il necessario svago annuale. Lo spettacolo escludeva, in questo periodo, un moralismo diretto o una «politizzazione»; la missione del teatro si era ridotta alla provocazione di un riso sgangherato e più superficiale di prima, accompagnato dal vivace movimento e dagli effetti decorativi, che escludevano meditazioni e non toccavano il cuore, ma eccitavano i sensi. Quali i tempi, tale il teatro, il che vuol dire pure che, in ultima analisi, esso non smise nemmeno allora di essere *speculum consuetudinis*.

Questa non vuole essere una sopravvalutazione del fenomeno, ma un'obiezione agli incoerenti giudizi critici, secondo cui gli spettatori di tali commedie dovettero essere addirittura «molto modesti», se davano ripetutamente il proprio consenso agli argomenti sempre uguali, ai personaggi poco cambiati, alle scene prevedibili, alle beffe replicate, ai travestimenti stereotipi, ai tipi fissi, alle situazioni rinnovate, insomma alle convenzioni e variazioni diventate regola anziché eccezione. Il pubblico, almeno in parte, e i creatori di questo teatro furono, al contrario, i rappresentanti tutt'altro che primitivi della cultura del tempo. Il loro criterio non partiva, però, da uno schematismo critico delle analisi letterarie del testo; essi prendevano invece puro piacere dall'insieme di uno spettacolo artisticamente autonomo e, quanto fu possibile, abilmente eseguito, in armonia con una nuova poetica teatrale. Naturalmente, anche il largo pubblico, il popolo, che sin dai tempi di Marin Držić assisteva agli spettacoli, vi trovava la sua soddisfazione. Però, alcune peculiarità di queste commedie, la loro espressione plurilinguistica, i contrasti fra i tipi dovuti al colorito del loro linguaggio particolare, dal latino pseudodotto nella citomania del Dottore, attraverso il pasticcio delle parlate croata, italiana, dialettale, locale, straniera, maccheronica e l'artificioso concettismo petrarcheggiante, alle succulenti e salaci grossolanità linguistiche del volgo - testimoniano che il pubblico non fu costituito solo da gente ingenua e non istruita, anzi, sono la prova che gli ordinatori e i costruttori degli spettacoli furono ben consapevoli sia della tradizione nazionale del teatro, sia delle sue forme nel mondo. In altri termini, nemmeno questo capitolo della storia della letteratura e del teatro croati può essere esattamente interpretato al di fuori del contesto europeo e delle sue concrete determinazioni storiche.

Uno dei difetti della critica si è rivelato nell'asserzione, che queste commedie non hanno affrontato, a nome di un ideale, una larga e completa immagine dell'uomo e le

bruttezze della vita ragusea dell'epoca. Ciò ha motivato qualche critico ad indagare negli archivi per scoprire gli elementi di un «realismo» ossia i riferimenti immediati alla realtà documentabile. Nessuno può negare l'utilità delle indagini del genere, a patto che non si perda d'occhio la specificità della commedia che abbiamo cercato di definire e la capacità con cui i suoi artefici seppero sentire e riprodurre la polifonia, la teatralità, l'ipertrofia, l'irrigidimento, la concettosità, la sensualità, la superficialità morale, il predominio della forma e le altre caratteristiche dell'età barocca.

Fra i caratteri distintivi più appariscenti e famosi della Commedia dell'Arte si annoverano i cosiddetti lazzi, i cui derivati croati in queste commedie vengono qualche volta definiti con un italianismo raguseo: le burle. Il lazzo, come è noto, può essere uno scherzo, un'arguzia o un'azione burlesca, che si esaurisce in sé e si isola nella struttura dei frammenti comici, rappresentando una variazione, un giuoco mimico, una scena buffonesca e anticipando i fenomeni moderni: basterebbe ricordare l'immortale Charlot, oppure i grandi clowns. Il lazzo interrompe l'azione e poi si ricollega in qualche modo con il suo corso.

Le burle dei commedianti croati sono particolarmente efficaci quando le forma proprio l'uso degli italianismi, della lingua e dei dialetti italiani, con cui vengono comicamente caratterizzati, meglio dire dipinti, i singoli tipi, o derisi i padroni, i ricchi o i dotti per l'ipertrofia e in realtà artificiosità dell'uso dei modi di parlare non indigeni, raffinati, antiplebei, contrapposti alla lingua materna e quotidiana del popolo semplice, ai proverbi, alle canzonette e alle diverse espressioni schiette anche se grossolane e talvolta sconcie. Un effetto particolare si avvera quando si forma una beffa basata sulla caricatura linguistica d'un Italiano, specialmente nelle scene buffonesche. Uno degli esempi lo troviamo in *Pjero Muzuvijer*, dove l'italiano Cola Pugliese è comico non solo per il suo linguaggio con elementi dialettali del meridione italiano, ma diventa addirittura vittima di un lazzo, perché viene messo in un sacco, battuto ecc.

Nessun indizio sicuro suggerisce che i dilettanti ragusei riproducessero fedelmente quei caratteristici atteggiamenti arlecchineschi o pulcinelleschi dei comici italiani o che imitassero le loro esibizioni. Anche a tal proposito conservavano probabilmente una misura appropriata sia della natura delle loro commedie, sia delle loro facoltà personali legate a una mentalità generale che non è comparabile con i modelli appenninici. Mancava loro, come è stato già messo in risalto, appunto l'esperienza dell'Arte, cioè il mestiere dei comici italiani e la loro lunga tradizione. Rimanevano tuttavia altri tratti comuni, non solo per quanto riguardava l'oscenità verbale e le diverse grossolanità, ma anche alcune azioni, nelle quali il lazzo si formava come *frammento comico* isolato e a sè stante, inventato o, forse, ispirato in parte da qualche spettacolo italiano.

Ricorderò un lazzo assai volgare della Commedia dell'Arte italiana preso dello *Zibaldone* del raccoglitore Placido Adriani: «Pulcinella tocca il piede e dice è doglia di capo, poi si fa portare l'orina, e la beve, e la sbruffa in faccia a Coviello, poi per fare la ricetta fa calare Coviello a quattro piedi con il preterito all'udienza, fa cacciare la mano da dietro a Coviello poi fa tenere il calamaro, e quando piglia inchiostro netta la penna al preterito di Coviello dicendo Galeno io ti ringrazio *ego medicus*».

Alcuni particolari di questa scena sono analoghi a un lazzo della commedia croata intitolata *Mada*, fatto da Fantazija e Obložder, varianti degli Zanni della commedia italiana. Pregato da Obložder, Fantazija scrive una lettera a sua madre e, quando

Obložder gli ha portato la carta, il calamaio e la penna, gli dice: «Va ben, ma dove scriverò? Aspetta un po', mettiti giù in ginocchio, volgiti da questa parte verso il sole, china il capo! Oh, oh, sta bene, e adesso parla!». E allora Obložder comincia a dettargli i suoi buffi desideri di sapere se la cagna ha fatto i gattini, se il somaro ha buona cera, se le galline sono sane, se si è sposata la sua vicina nel paese ecc. La didascalia non offre più informazioni di quante si troverebbero in quelle succinte indicazioni tipiche degli scenari italiani, ma è evidente che il giuoco della scrittura, il modo di tenere l'inchiostro e di nettare la penna è simile se non identico a quello nell'esempio italiano citato e che il lazzo si effettuava con un'improvvisazione del testo e dell'azione.

Un altro tipo di lazzo, molto frequente, è costituito da equivoci verbali e da giochi di parole, che cercheremo di illustrare prima con un esempio preso pure dallo *Zibaldone* dell'Adriani: «Il lazzo del dialogo in terzo è quando li innamorati sono fra loro sdegnati e chiamano Pulcinella, e, per esempio, l'innamorato dice a Pulcinella: 'Di' a colei che è un'ingrata'; Pulcinella va dalla donna e dice: 'Cotello dice che te la gratti'. Donna dice: 'Di' a colui che è un tiranno'. Pulcinella va dall'innamorato e dice: 'Ha ditto che te venga il malanno'. Innamorato dice a Pulcinella: 'Di' a colei che è una barbara'; Pulcinella dice alla donna: 'Ha ditto ca ve facci la barba'...».

Passando a un esempio croato, dobbiamo notare che è difficile, quasi impossibile, tradurre in un'altra lingua gli equivoci e i doppi sensi dei lazzi verbali. Perciò ci limitiamo ad una parte di una scena della commedia più rappresentata, *Gli innamorati*, alla quale prendono parte, però, due vecchi, il Dottore, che, essendo ignorante, legge male un inventario, sbagliando e scusandosi di non aver buona vista, sicché l'altro vecchio, il proprietario, deve ogni volta indovinare il significato delle parole sbagliate del Dottore e tradurle a se stesso, ad esempio: «Dieci spine di maccheroni d'argento», cioè «dieci dozzine di coltelloni d'argento»; «due spalle di elefante», cioè «due scatole di diamanti»; «sei merli fritti al lardo», cioè «sei perle fritte e smeraldo»; «due imperatori di pinocchiata», cioè «due coperture di broccato» ecc.

Sono affini i *calembours* che lo Zanni croato fa per beffare il Dottore, ad esempio «lupus a tavola» invece di «lupus in fabula» nella commedia *Pijero Muzuvijer*, oppure la domanda «Che Lucrezia», con cui reagisce alle parole «Etiam atque etiam» nella commedia *Beno Poplesija*, ecc.

Non manca nemmeno il lazzo del ventre affamato caro alla Commedia dell'Arte. Sentiamo il monologo del servo Mlaskalo nella commedia *Il vecchio Klimoje*:

«Credo sia verità che la fame fu mia madre, perché non mi son mai saziato sin dalla mia nascita; ma io so bene che lei mi portò nel suo ventre nove mesi, ed io, ecco, porto lei già nove anni nella mia piccola pancia; ed io fui, caro mio, piccino nel suo ventre, mentre io porto lei grande nella mia povera piccola pancia; e provo quotidianamente i dolori di parto, e non riesco a partorirla. Ma ho sentito dire, che un infante affamato grande come una bestia sta dieci anni nel ventre d'una madre. Chi sa se questa fame mia non sia del suo seme [...]. Ma sono ormai morto di fame, non vivo più io. Sfido! E chi vi sta parlando allora se non io? Ma adesso me ne vado, vado a vendermi: fratelli mercanti, venite qua, raccogliete questa cosa ridicola, il tristo Mlaskalo affamato!

Bisogna immaginare, si capisce, gli espedienti mimici con cui il comico riscattava la trivialità di simili frammenti, servendosi, certo, di determinate modulazioni della sua voce, dei gesti, dei movimenti, delle pause, eccetera.

Oltre ai brevi lazzi o burle verbali in queste commedie si susseguono, giustapposte, tante altre brevi azioni buffonesche indicate dalle didascalie: si danno delle pedate nel

sedere, si appiccano le code a qualcuno, i servi mascherati fanno varie burle agli amanti o ai vecchi, si fanno brutti scherzi incappando qualcuno nella rete, e via dicendo.

Basandosi su un intreccio di semplici situazioni comiche anziché su analisi psicologiche o su un confronto conflittuale delle classi o dei principi morali, la trama delle commedie è continuamente intrecciata dal frammentismo comico che abbiamo illustrato, in cui si rispecchia – verificata anche nel teatro – una tendenza tipica dell'epoca alle variazioni decorative, alle forme dimensionate con un gusto di eccessività, all'espressione grottesca, alla deformazione delle convenzioni, alla visualizzazione che occupa più i sensi che i sentimenti.

Presentiamo un'altra illustrazione ancora, questa volta un frammento preso dalla commedia *Beno Poplesija*, il quale dimostra pure che l'effetto comico non dipende dai valori espressamente evidenti nel testo, ma dalla potenziale rappresentabilità di quanto il testo offre, dal grado di abilità con cui si realizzano i lazzi e dalla misura di virtuosismo dell'improvvisazione. La scena si svolge fra il Capitano e i due servi, Ždero e un Fante:

Capitano: All'armi, all'armi, Ždero! Va a vedere chi è costui!

Ždero: Quello è il fante di quell'oriundo di Perasto.

Capitano: Il fante di quello di Perasto?! E non è morto ancora?! Io voglio ch'egli muoia! – Olà tu, muori delongo! (*tira fuori la spada*)

Fante: Ma che ti ho fatto io, che son un poveretto, e vuoi che io muoia?!

Capitano: Io ti dico che voglio che tu muoia delongo, altrimenti dirò, farò...»

In questo posto del manoscritto si trova quel segno particolare, che annuncia un'azione improvvisata del Capitano, con cui egli, certamente, minaccia con gesti e con la spada il fante, come risulta dalla battuta seguente di Ždero.

Ždero (al Fante): Abbi pazienza, fratello, il Capitano vuole che tu muoia!

Fante: Ma mi dica almeno, perché debbo morire?

Capitano: Dunque, non sei morto ancora?! Orsù, Ždero, sta fermo e guardami, e tu, Zijehalo, mettiti a giacere e chiudi gli occhi. (*Il fante si mette qui a giacere*) Ora gli do un calcio e lo getto nella sfera del fuoco. Guarda, guarda, Ždero, questa prodezza! (*Qui vuole dargli un calcio, ma in quel momento cade in terra e Zijehalo si mette in fuga*)

Ždero: Issa, saglia – issa, saglia!

Capitano: Che te ne pare, sono stato bravo, eh, nel buttarlo via? Sarà ormai arrivato alla casa di Marte.

Ždero: Chi?

Capitano: Quel fante dell'uomo di Perasto.

Ždero: Ma come, se è fuggito?!

Capitano: Taci, balordo, egli non è fuggito, ma io l'ho gettato via con un calcio, se sento ancora il male alle dita del piede, per averlo percosso con violenza e buttato via! (*Ždero ride*) Taci, taci, andiamo via, voglio che tu racconti a tutto il mondo queste mie prodezze!

Anche qui va osservato che il testo e le didascalie non comprendono tutto quello che si veniva realizzato nell'azione rappresentata.

Non ci soffermeremo su alcuni altri tratti indicativi che danno un tono peculiare a questo teatro, quelli che sono più direttamente connessi con l'influsso dei procedimenti della Commedia dell'Arte, per esempio il ritmo rapido delle brevi battute scambiate fra gli innamorati, oppure il loro linguaggio pieno di sospiri artificiali e di concetti, soprattutto di antitesi come morte e vita, pace e guerra, e, naturalmente, le obbligatorie metafore barocamente complicate – procedimenti che ai servi burlatori offrono una ricca materia per le loro derisioni spiritose. È però importante aggiungere le diverse battute estemporanee, le allusioni ai nomi, luoghi, costumi locali, la già notata e molto

verosimile varietà dei linguaggi e dei dialetti e la naturalezza delle espressioni popolari, dei detti e dei proverbi. Tutti questi elementi si fondono felicemente con quelli dotti citati, contribuendo notevolmente alla specificità nazionale delle commedie secentesche croate.

Concludendo, non è necessario che mi dilunghi sull'enorme importanza artistica e storica della Commedia dell'Arte e sulle sue ripercussioni proficue attraverso i secoli fino all'età moderna. Ora anche il nostro tema, che tratta un teatro periferico ma vicinissimo ad alcune norme della commedia all'improvviso, eppure tanto diverso in molti aspetti strutturali, funzionali e quelli della sua integrazione nel contesto di un'autentica tradizione nazionale, va comunque considerato e valutato nella luce dello splendore della Commedia dell'Arte, come un suo riflesso sapiente e avveduto. E tale poté essere appunto perché i creatori, l'ambiente e il pubblico furono geograficamente e culturalmente vicini al modello, ma anche consapevoli delle proprie radici nella storia di un'attività teatrale e letteraria, che va dal dramma liturgico attraverso il teatro comico, pastorale e tragico del Cinquecento culminante con un autore geniale, Marin Držić, fino all'epoca in cui fiorì la commedia del secolo diciassettesimo. Tenendo conto degli altri generi teatrali dello stesso periodo, anche in tale commedia va identificato un aspetto non trascurabile di un patrimonio vario e ricco.

NOTA BIBLIOGRAFICA

- Milan Rešetar, *Četiri dubrovačke drame u prozi iz kraja XVII vijeka*, «Zbornik za istoriju, jezik i književnost», vol. VI, Beograd 1922.
- Mario Apollonio, *Storia della Commedia dell'Arte*, Firenze 1930
- Šimun Dundurilo, *dubrovačka komedija XVII veka*, a cura di Vinko Radatović, «Zbornik za istoriju, jezik i književnost», vol. XXIII, Beograd 1931.
- Franjo Fancev, *Četiri dubrovačke komedije iz kraja 17 stoljeća*, in «Građa za povijest književnosti hrvatske», vol. XI, Zagreb, 1932, pp. 161-185; vol. XIII, Zagreb 1938, pp. 227-280.
- Mihovil Kombol, *Hrvatska drama do 1830*, «Hrvatsko kolo», 2-3, Zagreb 1949.
- La Commedia dell'Arte* (D'Amico, Apollonio, Levi, Simoni, Possenti, Mariani, ecc.), «Rivista di Studi Teatrali», 8-10, Milano, 1954.
- Mihovil Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do Preporoda*, Zagreb 1961².
- Petar Kolendić, *Pulcinella u Kanaveličevim komedijama*, nel suo vol. *Iz starog Dubrovnika*, Beograd, 1964 (ristampato dal «Novo doba», Split, 12. aprila 1925).
- Komedija XVII i XVIII stoljeća*, a cura di Marko Fotez, Zagreb 1967.
- Miroslav Pantić, «Lukrecijai ili Trojo» - *dubrovačka komedija iz XVII veka*, «Zbornik Matice srpske», vol. XIX, fasc. 2, Novi Sad 1971, pp. 186-223.
- Roberto Tessari, *La Commedia dell'Arte nel Seicento. Industria e «arte giocosa» della civiltà barocca*, Firenze, 1977.
- Anton Kolendić, *Dramaturgija i režija XVII veka*, in *Dani Hvarskog kazališta. XVII stoljeće*, Split, 1977, pp. 5-22.
- Zlata Bojović, *Petar Kanavelović - komediograf, ib.*, pp. 221-237.

- Nikola Batušić, *Povijest hrvatskog kazališta*, Zagreb, 1978, pp. 121-134.
- Miroslav Pantić, *Dubrovačko pozorište sedamnaestog veka*, nel suo vol. *Iz književne prošlosti*, Beograd, 1978, pp. 266-327.
- Mate Zorić, *Echi slavo-meridionali nella letteratura italiana del Seicento*, «Studia romanica et anglica zagrebiensia», XXV (1-2), Zagreb, 1980, pp. 127-190.
- Franjo Čale, «*Jerko Škripalo*», *komedija o čovjeku nahvao*, nel suo vol. *Izvor i izvornost*, Zagreb, 1984, pp. 185-198.
- Slobodan P. Novak e Josip Lisac, *Hrvatska drama do narodnog preporoda*, I-II, Split, 1984.
- Mario Apollonio, *Povijest Komedije dell'Arte*, versione croata a cura di Franjo Čale, Zagreb, 1985.
- Franjo Čale, *Komedija dell'arte i hrvatska komedija sedamnaestog stoljeća u Dubrovniku*, in *Dani hvarskog kazališta*, Split, 1986, pp. 47-77.
- Franjo Čale, *Osudbini i značajkama «Ljubovnika»*, in «Rad» dell'Academia Jugoslava di Scienze ed Arti di Zagabria, vol. 419, Zagreb, 1986, pp. 263-277.
- Komedija dell'Arte. Antologija*, prefazione, scelta e versioni a cura di Višnja Machiedo, Zagreb, 1987.

KOMEDIJA DELL'ARTE I HRVATSKA KOMEDIJA 17. STOLJEĆA

Kulturne, estetske i strukturalne dodirne točke između komedije *dell'arte* i desetak hrvatskih komedija sedamnaestog stoljeća svode se na dosta ograničene ali važne korelacije. Analogije se, između ostaloga, očituju u nizu sadržajnih obrazaca koji se ponavljaju raspoređeni u brzim prizorima, a imaju sličnu funkciju kao takozvani komički fragmenti u talijanskom improviziranom teatru. U prizorima se teži postizanju neposredne komike, koju često izazivaju *lazzi*, kalamburi, harlekinate i srodni postupci, ali je istodobno riječ o jedinstvenoj radnji, u kojoj se profilira temeljni sadržaj komedije. Glavni se učinak ipak očekuje od histrionskog ekshibicionizma, u kojemu hrvatski diletanti, međutim, nisu mogli postizati virtuoznost talijanskih profesionalaca, od kojih su mnogo toga naučili, a u svoje iskustvo su prenosili onoliko vještine koliko su mogli reproducirati i koliko je njihova publika mogla prihvatiti. Izvedbe su jamačno dobijale posebne crte u odnosu na tradicionalni teatar, koji u tim komedijama nije nestao, nego je stapanjem svojih s novim strukturalnim sastavnicama pridonio stanovitosti tog hibridnog kazališnog fenomena, koji možemo nazvati i hrvatskom varijantom komedije *dell'arte*.