Giovanni Tortoli, Eugenio Camerini, Michele Dello Russo, C. Arlfa, Raffaello Rocchi ed altri. In questo secolo, invece, sono state pochissime le opere cecchiane ad essere pubblicate: mancano quindi edizioni moderne, ed edizioni dei manoscritti ancora inediti. Il tutto purtroppo non ha indirizzato gli studiosi alla lettura del Cecchi. Il contributo del Ferraro acquista di conseguenza un'importanza che trapassa la semplice edizione erudita.

La farsa *L'Andazzo* (1584-85) si attiene, grosso modo, alle norme e alle strutture del teatro comico cinquecentesco debitore di Plauto, di Terenzio e della commedia greco-romana. Ciononostante il Cecchi inserisce nel canovaccio comico figure e problemi del tutto contemporanei e, così facendo, aggiorna il genere e lo rende attuale. Per i lettori moderni l'opera diventa specchio e documento della società e della problematica sociale contemporanea: questioni di doti, soldati spagnoli, giovani e vecchi in cerca d'amore formano la base di un intreccio che è ambientato poco fuori le mura della Firenze del tardo Cinquecento, ma che era quanto mai attuale per il pubblico di allora.

Il testo è preceduto da un breve studio sull'autore, sulle sue opere teatrali e sulla sua concezione della farsa (espressa nel ben conosciuto prologo de *La Romanesca*). Seguono alcune considerazioni su *L'Andazzo* (originalità, trama e notizie storiche). L'edizione è completata da ampie note a piè di pagina e da uno studio finale sui quattro manoscritti che ci rimangono. Il tutto termina con un utilissimo indice delle note linguistiche.

Il lavoro editoriale è molto preciso e giudizioso, con note linguistiche e storiche puntuali e informative. L'introduzione si rifà in parte agli schemi interpretativi e alle valutazioni di studiosi quali il Rizzi, più volte citato. È certo apprezzabile il contributo bio-bibliografico dell'editore, frutto di vaste e profonde ricerche archivistiche a Firenze e a Siena, e gli accenni a studiosi più recenti quali il Plaisance e la Brunet. Mancano tuttavia nelle note alcuni recenti studi ed edizioni—per esempio, quella dei *Ragionamenti spirituali*, cui si accenna a p. xx, n.19 come se esistessero ancora solo in manoscritto (Biblioteca Comunale di Siena, Ms H.XI.55), mentre invece sono stati editi e pubblicati nel 1986. E nella biografia manca una discussione dell'importantissimo collegamento tra il Cecchi e diverse confraternite fiorentine le quali, specialmente in quegli anni, incaricavano il Cecchi di comporre drammi da presentare nei loro locali. Un tale collegamento, infatti, propone ed allarga la questione della rinnovata 'religiosità' del drammaturgo. Lo studioso riprende e rifiuta, con ragione, l'errore di Ugo Scoti-Bertinelli, il quale aveva suggerito che il triste caso di Prudenza Cecchi, giustiziata nel 1549 per avere avvelenato il marito che la maltrattava (xv-xvi), era stato un'ulteriore causa di tale sua religiosità. Ferraro propone invece come fattore critico il mutato stato civile del Cecchi, sposatosi nel 1553.

Nel complesso il lavoro è un valido contributo allo studio del più prolifico e (ai suoi tempi) apprezzato commediografo fiorentino, ed è auspicabile che tali criteri e tale lavoro portino ad un rinnovato studio di tutto il *corpus* cecchiano.

KONRAD EISENBICHLER

Victoria College, University of Toronto

Domenico Pietropaolo, ed. *The Science of Buffoonery: Theory and History of the Commedia dell'Arte*. Ottawa: Dovehouse Editions Inc., 1989 (University of Toronto Italian Studies Series 3). Pp. 312.

Questo volume è il frutto di un convegno tenutosi presso la University of Toronto dal 22 al 24 novembre 1985. Come suggerisce il titolo, la commedia dell'arte è una scienza e

pertanto ad essa non ci si deve accostare con leggerezza, soffermandosi solo sugli aspetti più ovvi ed esterni. Vengono qui affrontati tutti gli elementi fondamentali di questo genere drammatico: l'improvvisazione, le tecniche recitative, i lazzi, la struttura dello scenario, il problema del doppio teatrale, la lingua, ecc. In breve, *The Science of Buffoonery* offre una visione completa della commedia dell'arte che va dal problema delle origini all'influsso dell'Improvvisa su alcune forme di teatro dei nostri giorni.

Il volume si può suddividere in cinque parti, che esaminano rispettivamente: 1) l'aspetto storico: le origini e le fonti della commedia dell'arte (Erasmi, Fantham, Radcliff-Umstead, Pugliese); 2) l'aspetto storico-teorico: la commedia dell'arte e i teatri nazionali (Noce, Piechura, Trott, Clayton); 3) l'aspetto puramente teorico: il raddoppiamento teatrale, gli scenari, l'improvvisazione, il travestimento, le maschere, la lingua, la recitazione (Ferroni, Jansen, Pietropaolo, Fitzpatrick, Stewart, Clivio, De Marinis); 4) il retaggio della commedia dell'arte e i suoi influssi su altre forme teatrali (Detenbeck, Sartori, Fido, Pocknell, Alessio); 5) conclusione (Lorch).

In considerazione della validità del presente lavoro, discuterò i singoli interventi secondo l'ordine in cui appaiono nel volume stesso.

Gabriele Erasmi in "The *commedia dell'arte* and the Greek Comedy" analizza la relazione tra l'Improvvisa e il teatro greco, in particolare quello di Aristofane e di Menandro. Per lo studioso, il teatro di Aristofane non attraeva particolarmente gli umanisti, in quanto i suoi lavori erano spesso satira politica di personalità eminenti di Atene, con specifici riferimenti ad eventi contemporanei—situazione inaccettabile in Italia, in un'età in cui i signori erano anche mecenati. Inoltre le commedie di Aristofane non erano ben costruite dal punto di vista dell'intreccio e il suo repertorio non generava altre situazioni comiche. L'Improvvisa ha però un suo legame con la commedia nuova di Menandro che in alcuni suoi lavori implica un uso dell'improvvisazione comica simile ai lazzi. La commedia dell'arte è quindi il risultato dello sviluppo della commedia erudita, che a sua volta si rifà a Plauto e Terenzio, che dipendono da Menandro.

In "The Earliest Comic Theatre in Rome: Atellan Farce, Comedy and Mime as Antecedents of the *commedia dell'arte*", Elaine Fantham dimostra le affinità che esistono tra la commedia dell'arte e le atellane, o le commedie di Plauto. La studiosa rintraccia i predecessori di Pantalone, Arlecchino e Brighella. Tuttavia per la Fantham si deve parlare solo di affinità, in quanto nei documenti a disposizione non si hanno affatto indizi di balli, acrobazie e simili di cui abbonda invece la commedia dell'arte.

Secondo Radcliff-Umstead ("The Erudite Comic Tradition of the *commedia dell'arte*"), come detto anche dai precedenti studiosi, non esistono documenti per confermare una linea diretta di continuità tra il teatro delle farse mimate atellane e la commedia dell'arte: c'è, invece, continuità tra teatro erudito e commedia dell'arte. Lo studioso illustra sapientemente come tutti gli elementi della seconda siano già tutti presenti nel primo.

Laurie Detenbeck ("Dramatised Madrigals and the *commedia dell'arte* Tradition") dimostra come i madrigali drammatizzati e la commedia madrigalesca, in particolare quelli di Adriano Banchieri, siano in debito con la commedia dell'arte nella struttura, nei personaggi e soprattutto nello spirito.

Guido Pugliese, in "*Commedia dell'arte* Elements in Boccaccio's *Decameron*", chiarisce con perizia critica e con rigorosa metodicità come tutti i tratti distintivi della commedia dell'arte siano già presenti nel *Decameron* del Boccaccio in modo molto più cospicuo di quanto non sia mai stato finora messo in evidenza.

Nel suo "Aspirations for an Italian National Theatre and the *commedia dell'arte*,"

Hannibal H. Noce definisce il ruolo attribuito alla commedia dell'arte da Maffei e da Martello—e per riflesso anche da Muratori. Lo studioso esamina la loro valutazione della commedia dell'arte: valutazione, che per essere meglio capita, deve essere inquadrata nell'ambito delle loro aspirazioni ad un teatro nazionale, nei loro sforzi, sia pratici che teorici, di migliorare le condizioni della scena teatrale italiana.

Krystina Piechura ("Not only *Théâtre Italien*") osserva che l'opinione critica corrente che vede il teatro polacco-lituano del secolo decimottavo associato primariamente con il repertorio del *Théâtre Italien* deve essere riveduta e rivalutata. Infatti, tramite la produzione di Franciszek Boholomec e servendosi di recenti scoperte, la studiosa dimostra come la commedia dell'arte, sia tradizionale che riformata, fosse conosciuta dagli scrittori polacchi più di quanto si pensasse e non solo per associazione con il *Théâtre Italien*. Pertanto è necessario, come suggeriscono gli scritti del Boholomec, dare maggiore attenzione all'influsso della commedia dell'arte sulla tradizione teatrale polacca.

David Trott, nel suo vivace articolo "A Clash of Styles: Louis Fuzelier and the 'New Italian Comedy'", analizza la collaborazione tra Louis Fuzelier e Luigi Riccoboni nel periodo che corre tra il 1718 e il 1732. Per lo studioso nel caso Fuzelier-Riccoboni non bisogna parlare di "fusione", ma di scontro di stili. Non si tratta solo di incompatibilità tra teatro parigino e commedia italiana: è soprattutto uno scontro tra un italiano che in un certo senso aveva tradito la commedia dell'arte e un francese che "was unwilling or unable to espouse a view of theatre as anything other than live—and therefore ceaselessly changing—performance" (111-12). Di fusione invece si potrà parlare per quelle opere che Marivaux scrisse per la *Nouvelle Comédie Italienne* di Riccoboni.

Nel suo intervento, "From Gozzi to Hoffmann: German Sources for commedia dell'arte in Russian Avant-garde Theatre", Douglas Clayton ci trasporta nel mondo teatrale russo del primo ventennio del secolo. Lo studioso russo ci fa presente che prima del ventesimo secolo la presenza della commedia dell'arte in Russia è molto sporadica. Infatti, l'incorporazione della commedia dell'arte nelle pratiche teatrali russe è dovuta principalmente al regista teatrale Vsevolod Meyerhold, che tra l'altro nel 1906 mise in scena *The Fair-Ground Booth* di Aleksandr Blok. Il critico prova che la commedia dell'arte in Russia non ha matrici francesi o inglesi, ma si rifà all'interpretazione di alcuni modelli e fonti tedesche: un fatto questo che non è stato finora sufficientemente evidenziato dalla critica. La fortuna della commedia dell'arte in Russia è profondamente legata alla storia del teatro d'avanguardia russa.

Giulio Ferroni, in "L'ossessione del raddoppiamento nella commedia dell'arte", spiega come la struttura di doppio nella commedia dell'arte abbia la sua origine nella commedia "regolare". Tuttavia contrariamente a quanto avveniva nella commedia "regolare"—in cui le combinatorie a coppie "si collegavano ad una assolutizzazione del modello progettuale, della sua organicità" (136)—nella commedia dell'arte i raddoppiamenti hanno un legame labile e casuale con l'organismo generale dell'intreccio e con il processo di soluzione della *fabula*. Nella commedia dell'arte ogni travestimento, trasformazione, gioco di scambio si concentra "sul proprio emergere, sulla propria comica gratuità" (140). Purtroppo, lamenta il Ferroni, non è stata ancora fatta una schedatura dei meccanismi di raddoppiamento del repertorio disponibile, un lavoro che porterebbe senz'altro ad una tipologia più precisa e a delle vere conclusioni.

Steen Jansen ("Sur la segmentation du texte dramatique et sur quelques scenarios de Flaminio Scala") discute il problema della possibilità/impossibilità e della pertinenza/non pertinenza della frammentazione del testo drammatico scritto. Lo studioso quindi ci dà un saggio di come una possibile analisi e segmentazione degli scenari di Flaminio Scala

potrebbe essere condotta. Secondo lo Jansen, gli scenari della commedia dell'arte in generale e quelli della raccolta di Flaminio Scala, anche se a prima vista non dovrebbero suscitare interesse per la formulazione di una teoria del testo drammatico scritto, potrebbero avere un ruolo di primo piano nell'elaborazione di una teoria del testo drammatico.

Domenico Pietropaolo ("Improvisation as a Stochastic Composition Process") elabora il concetto di "improvvisazione", finora spesso affrontato in modo superficiale e diletantistico. L'improvvisazione è nella commedia dell'arte un processo molto complesso e lento di composizione del testo e richiede una strettissima collaborazione tra gli attori, in quanto i repertori dei singoli attori devono essere armonizzati ai fini di una strategia finale di contenuto. L'improvvisazione richiede pertanto da parte degli attori un'inventività individuale e uno sforzo concertato, in quanto "given the stimulus produced by one character, the process of improvisation must determine the textually appropriate response of his interlocutor, which is then regarded as another stimulus, itself awaiting a response in the evolving script" (168). In questo modo, anche in una semplice scena tra due personaggi, le possibilità e variabili stocastiche sono innumerevoli e il Pietropaolo ce le presenta in modo chiaro e visivo con formule matematiche tipiche delle sequenze. La difficoltà in queste varianti probabilistiche di sequenze di stimoli-risposte consiste nel saper trovare un giusto equilibrio tra prevedibilità e sorpresa, tra ridondanza e entropia. La bravura dell'attore era misurata dall'abilità con cui egli riusciva a dare alla sua improvvisazione un'aria di spontaneità e di naturalezza. L'arte di improvvisare è pertanto una tecnica estremamente difficile da dominare. La compagnia comica ideale è giustamente "a perfectly co-ordinated system engaged in the collective assemblage of a performance, since, as a composition process, improvisation is necessary and at once a function of individual competence and a function of concerted teamwork" (170). Per questi motivi, uno dei più grossi problemi per una compagnia era la perdita di un attore.

Tim Fitzpatrick, nel suo "Flaminio Scala's Prototypal Scenarios: Segmenting the Text/Performance", ribadisce il fatto che l'importante collezione di scenari di Flaminio Scala riflette il lavoro delle maggiori compagnie professionali del tardo Cinquecento. Nonostante questo, però, la critica è stata restia ad esaminare i suddetti scenari dal punto di vista delle consuetudini recitative, appunto perché sono stati pubblicati e pertanto sono sospetti di non riflettere accuratamente gli originali degli attori. La relazione del Fitzpatrick è una risposta a questa reticenza infondata, in quanto gli scenari dello Scala riflettono i copioni originali usati dagli attori e costituiscono pertanto una evidenza inestimabile di una prassi recitativa. Lo studioso si serve degli scenari dello Scala come prototipi per isolare e quantificare alcune tecniche di improvvisazione che si prefigge di applicare in seguito in una eventuale collazione di tutti gli scenari italiani.

Secondo Pamela Stewart ("Disguise and the Masks: from the *commedia erudita* to the *commedia dell'arte*"), l'analisi della tecnica del travestimento e del carattere lusingo della commedia erudita offre una prospettiva diversa e di vantaggio nella comprensione della commedia dell'arte. Il travestimento rappresenta l'anello di congiunzione più profondo e significativo tra la commedia erudita e la commedia dell'arte. Per la studiosa, le maschere sono l'ultimo stadio nello sviluppo della tecnica del travestimento e la commedia dell'arte è il punto di arrivo di quel gioco sofisticato che è il cuore della commedia erudita.

Nel suo articolo ("The Languages of the *commedia dell'arte*"), Gianrenzo Clivio lamenta il fatto che si è indagato molto poco sul carattere multilingue della commedia all'improvviso e certamente non dal punto di vista sociolinguistico, anche perché la mancanza di commedie all'improvviso non ha incoraggiato questo tipo di lavoro. Ser-

vendosi di scenari pienamente sviluppati e ancor più del trattato *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso* di Andrea Perrucci, lo studioso si propone di risolvere o di illuminare alcuni quesiti—peraltro mai decisamente affrontati in precedenza—riguardanti lo spinoso problema dell'uso della lingua e dei dialetti nell'Improvisa. Presentiamo alcune delle sue conclusioni più interessanti: 1) la situazione sociolinguistica in Italia nel XVI e XVII secolo era considerevolmente diversa dalla presente e pertanto la conoscenza—anche se passiva—di altri dialetti era più comune di quanto non sia oggi; 2) la scarsità dell'uso della lingua *vis-à-vis* l'enorme varietà di dialetti è dovuta anche al fatto che gli standard per l'uso di un "buon linguaggio italiano" richiesti ad un attore erano incredibilmente artificiosi e alti; 3) c'era tra i comici dell'arte un tentativo conscio di attenuare i tratti originari dei dialetti in favore di una più comprensibile *koinè*; 4) i dialetti garantivano, contrariamente a quanto poteva avvenire per l'italiano standard, una decodificazione completa del messaggio linguistico, anche se non si esclude che in questa decodificazione abbiano avuto parte significante fattori non verbali; 5) la scelta della varietà orizzontale o verticale di un dato dialetto era fatta in base ai personaggi e ai fini del raggiungimento di maggiori effetti comici.

Marco De Marinis concentra il suo intervento sulla recitazione degli attori della commedia dell'arte ("Appunti per uno studio diacronico della recitazione nella commedia dell'arte"). Ancora una volta viene lamentata una mancanza quasi totale di documenti sulle tecniche e sul lavoro degli attori, sul loro addestramento e sulla loro preparazione fisica. Per infrangere questo silenzio "premeditato" si deve ricorrere al materiale iconografico. Anche se alcuni dei dipinti, disegni o incisioni si sono rivelati il risultato di una libera reinvenzione dell'artista e pertanto senza un rapporto preciso con l'Improvisa, quei repertori iconografici di sicura credibilità filologica "ci permettono di delineare un quadro sincronico abbastanza attendibile per quanto riguarda lo stile recitativo dei comici delle prime generazioni [metà Cinquecento-inizi Seicento] e permettono di avanzare ipotesi piuttosto fondate circa le tecniche e le convenzioni che stavano alla base di quel tipo di recitazione" (242). Anche per le fasi successive della commedia dell'arte (seconda metà del Seicento-fine del Settecento) è possibile formulare delle ipotesi circa le tecniche di base dei comici dell'arte e sulla loro trasformazione-involuzione. Tuttavia a tale fine non bastano i soli materiali iconografici. Infatti si sono rivelate indispensabili alcune importanti ricerche recenti sull'attore, ricerche di biologia e di antropologia teatrale. Tramite questi studi si è individuata una *base pre-espressiva* del teatro e della *performance* attorica, che consisterebbe "nella messa in opera di un certo numero di *tecniche extraquotidiane* del corpo grazie alle quali l'attore acquisirebbe la capacità di affascinare lo spettatore e di trattenerne l'attenzione con la sua sola presenza, prima ancora che quest'ultima assuma particolari significati scenici, prima ancora, insomma, che l'attore cominci a rappresentare qualcosa o qualcuno" (244).

Nel suo intervento ("Sviluppi e derivazioni della commedia dell'arte") Donato Sartori si chiede quali siano gli insegnamenti tramandati, gli sviluppi e le derivazioni della commedia dell'Arte. Una organizzazione che rigenera la tradizione della commedia dell'arte per trarne nuovo alimento, per ricostruire le basi di una nuova teatralità è il Centro Maschere e Strutture Gestuali. Questo centro trae origine "dalla constatazione che arti visive ed esperienze teatrali tendono ormai ad unificarsi in un'univocità di intenti" (261). In questa situazione l'elemento maschera diventa il centro propulsore dal quale si irradiano i polivalenti interessi del Centro.

Franco Fido ("La scuola degli istrioni: Goldoni e le maschere dell'arte") esamina prima il rapporto tra autore (Goldoni) e attori e poi il rapporto—più complesso—tra

l'autore (Goldoni) e i personaggi della commedia dell'arte. In questo esame, viene a cadere il *cliché* di Goldoni "nemico" e "vincitore" delle maschere: infatti, con dati alla mano il Fido afferma che circa metà delle commedie goldoniane contengono le maschere e che la loro eliminazione avviene non durante l'attività al teatro Sant'Angelo (1748-53), bensì nel 1755, dopo due anni di attività al Teatro San Luca. Molto complessa risulta l'analisi dei rapporti tra Goldoni e i personaggi della Improvvisa: infatti, conclude il Fido, se nel personaggio di Pantalone bisogna riconoscere una "piena vittoria dell'autore, che porta una poetica e un'etica nuove dentro il vecchio personaggio della commedia italiana" (275), e se nelle trasformazioni della servetta si impone la personalità dell'attrice, nella "lunga storia dell'Arlecchino goldoniano l'ultima parola resta in definitiva al personaggio" (275).

Brian Pocknell punta l'attenzione sull'influsso che la commedia dell'arte ha avuto sul teatro di Jacques Copeau e la sua *Comédie Nouvelle* all'inizio di questo secolo. Con la sua *troupe* di attori Copeau voleva far rivivere, rinnovare e creare una nuova commedia all'improvviso ma con dei personaggi nuovi. Nell'ultimo ventennio di questo secolo, Ariane Mnouchkine con il suo Théâtre du Soleil continua, sulla scia del Copeau, il processo di un rinnovamento teatrale, con un ritorno alla commedia dell'arte.

Antonio Alessio ("Pirandello and the Commedia dell'arte") analizza con acutezza gli elementi in comune tra il drammaturgo siciliano e la commedia all'improvviso. Come avevano fatto i comici della commedia dell'arte, Pirandello reagisce al carattere imitativo del teatro tradizionale. Come i comici dell'Improvvisa rigettavano il testo in nome della loro autonomia artistica, i personaggi e gli attori pirandelliani reagiscono alle convenzioni dell'autore e del regista. Tuttavia i punti in comune si fermano qui, in quanto la stretta relazione tra vita e arte concepita da Pirandello, colloca il drammaturgo siciliano su un polo opposto a quello dei comici dell'arte.

Maristella Lorch, "Concluding Remarks", chiude il volume con un brillante paragone: la studiosa percepisce il congresso sulla *Science of Buffoonery* come una specie di commedia, con tanto di divisione in atti e in scene, in cui gli attori sono gli stessi relatori. In uno stile molto vivace, ogni attore viene giudicato per la sua interpretazione, per la sua "improvvisazione". Tra i suoi giudizi è opportuno riportare quello sul curatore del presente volume: "Also in his personal performance the next actor, Pietropaolo, proved to be the *impresario* that he was in directing the play" (311). Condividiamo perfettamente il giudizio della Lorch, in quanto l'organizzazione del congresso da parte del Pietropaolo è stata veramente impeccabile. Anche il presente volume è egregiamente organizzato e mostra meticolosità e solidità nei criteri editoriali. Tuttavia il merito maggiore del Pietropaolo consiste nell'aver voluto e saputo accostarsi alla commedia dell'arte con scientificità, esaminandola da ogni possibile angolatura e tematica: dal punto di vista dello spettatore, dell'attore o del regista, nella sua manifestazione italiana, francese o polacca, nel suo influsso su forme teatrali contemporanee o moderne, nella improvvisazione, nella recitazione, nella lingua, ecc.

Il presente volume, in considerazione del fatto che offre una visione completa e interdisciplinare della commedia dell'arte, si afferma come uno dei più importanti manuali di consultazione per qualsiasi ricerca in questo campo. Inoltre può essere adottato, senza riserbo alcuno, come libro di testo per corsi su tale argomento.

SALVATORE BANCHERI

Erindale College, University of Toronto