FAUSTO DE MICHELE

IL GUERRIERO RIDICOLO E LA SUA STORIA
OVVERO DAL COMICO SOVVERSIVO
ALLA MASCHERA VUOTA

Molto è stato scritto e si continua a scrivere sui tipi della commedia dell'Arte. Maschere come quella di Pulcinella o Arlecchino da sempre destano la curiosità degli storici e solleticano la creatività dei teorici della letteratura. Minore attenzione viene data invece, se stiamo a confrontare il numero delle pubblicazioni, al tipo comunemente conosciuto come Capitano vanaglorioso, che però, con le figure citate prima, sicuramente condivide l'olimpico dei tipi comici della produzione teatrale rinascimentale e barocca.

Normalmente la figura comica del capitano nel teatro italiano, specialmente quando rappresenta un capitano spagnolo, viene sbrigativamente liquidata attribuendo la sua origine e la sua presenza alla necessità, che a quel tempo avevano le diverse popolazioni italiane, di mettere in ridicolo l'invasore. La genesi, lo sviluppo e la sua articolata e lunga storia è invece ben più complessa e ricca di particolari che andrebbero conosciuti per meglio capire, non soltanto il tipo comico in questione, ma anche le imprevedibili dinamiche e le mille influenze che hanno avuto un ruolo fondamentale nello sviluppo del comico teatrale in quanto genere.

Questo articolo raccoglie in forma sintetica i risultati e le riflessioni che sono scaturite da una mia ricerca (De Michele, *Guerrieri ridicoli*). Quando si parla del tipo del capitano si usano spesso un numero infinito di nomi e definizioni, a partire da quella latina di *Miles Gloriosus* passando per altre come: Soldato fanfarone, Soldato vanaglorioso o usando nomi come: Matamoros, Rodomonte, Bravo, Capitan Fracassa, Capitan Spavento etc.. Questi nomi, anche se vengono usati per comodità o per antonomasia, quando si vuole indicare il tipo comico del soldato, possono generare una serie interminabile di equivoci. Ecco perché io preferisco proporre la nuova denominazione di *guerriero ridicolo*. Questa definizione dovrebbe indicare piuttosto che un personaggio una sorta di *attante* come nelle teorie di Greimas, che racchiude in sé una serie minima di parametri basilari che sono

comuni ai tanti personaggi rappresentanti guerrieri ridicoli e millantatori che avranno poi mille nomi diversi¹ e saranno i protagonisti o forse saranno soltanto relegati ad una piccola parte, in diverse trame di commedie non solo in lingua italiana, ma anche in lingua spagnola, francese, inglese, tedesca e olandese.

Lo sviluppo del guerriero ridicolo si articola essenzialmente in tre fasi. Una prima fase definibile come *genesì*, dove prende forma l'archetipo in quanto elemento universale della cultura umana, una seconda fase in cui, dopo un breve momento di sterile *ri-uso* dei modelli greci e latini, si crea la *maschera* con l'apporto di molte influenze che vengono da diversi generi letterari, per quanto riguarda l'aspetto intertestuale, o da una serie di aspettative del pubblico, legate all'estro di alcuni grandi maestri del comico. Quindi una terza ed ultima fase, quella della *maschera vuota*, in cui non c'è più l'uso creativo del tipo comico, ma soltanto riuso di una serie di motivi che ormai sono definitivamente codificati, e direi piuttosto *fossilizzati*. Questo è il momento in cui, dietro la maschera, non si intravedono più i vivaci occhi luccicanti dell'attore che recita a soggetto secondo il suo estro, perché la maschera è diventata il contenitore di una serie di battute anche famose, ma consunte dall'uso, per le quali ride, quasi per inerzia e abitudine, un pubblico ormai ignaro del loro perché.

Il primo esempio di questa figura comica, documentabile nella produzione classica, si chiama *Alazón*. Questo è definibile senza dubbio come l'archetipo del guerriero del genere comico ed è presente già nella commedia sicula di Epicarmo (528?-428?). Aristotele lo colloca tra i tre tipi comici principali della commedia.

Materia della commedia: racconto, carattere, pensiero, linguaggio, canto, vista. Caratteri di commedia quelli buffoneschi, quelli ironici e quelli degli *sbruffoni* (αλαζονων) Parti del pensiero due: gnome e persuasività. (Aristotele 232-233)

L'alazoneia è un'attitudine risibile, quella dello sbruffone che si vanta di possedere doti che non ha. Il ridicolo scaturisce dalla percezione della contraddizione data dall'opposizione *presunzione vs realtà*. Questa contraddizione viene sottolineata ed esaltata da un altro personaggio l'*eiron* (ειρων) che astutamente, o forse dovrei dire ironicamente, mette alla berlina il vanaglorioso.

Quello che è definito concordemente da tutti gli storici della letteratura antica come il primo soldato comico della storia del teatro è Làmaco, protagonista della commedia di Aristofane *Gli Acaresì*. Làmaco incarna perfet-

tamente la figura del guerriero ridicolo.

Con la figura di Lãmaco, per la prima volta, il guerriero ridicolo si presenta all'interno di un'azione ben precisa che potremmo anche cominciare a definire "tipica" di questo personaggio. La trama de *Gli Acarnesi* sarà infatti, da ora in avanti, ancora molte volte riproposta, con piccole variazioni e aggiunte nel XVI e XVII secolo, da molti commediografi europei quasi indistintamente. Per questo motivo a questo punto è importante dedicarle un minimo d'attenzione.

Vediamo quindi in breve la trama di questa commedia: da una parte abbiamo Diceopoli, l'*eiron* della situazione², un modesto cittadino, amante della pace, il quale, pur di godersela, stanco delle tante guerre, stringe un'alleanza personale con Sparta. A lui si contrappone Lãmaco che viene chiamato dal coro alla battaglia. Egli dichiara guerra contro Sparta e promette di umiliare i nemici, però è bravo solo a parole, in realtà, è un codardo. Quindi mentre lui si appresta a partire in gran pompa con una serie di marzialissimi ordini per la guerra, il pacifico Diceopoli con altrettanta marzialità impartisce una serie di ordini per la preparazione di un banchetto e partirà per la festa. L'*Alazón* tornerà sconfitto senza aver visto i nemici, ferito da una banale caduta.

Lãmaco è caratterizzato come un soldato opportunista, vanaglorioso e stupido e, per questo, punibile dal riso del pubblico che è invitato indirettamente dall'autore a giudicarlo. Ma Aristofane non si ferma al personaggio e alla voglia di dar battaglia del guerriero, e a questa contrappone un'irresistibile voglia del cittadino di preoccuparsi di star bene e riempire lo stomaco. Alla guerra è contrapposta in questo modo la cucina, all'impulso mortale della guerra, l'impulso vitale legato alla necessità di nutrirsi. Il gioco è presto fatto: Lãmaco, la sua professione e addirittura la guerra vengono rappresentate come insulse, ridicole, in una parola inutili: meglio mangiare e divertirsi che ammazzare, o peggio, farsi ammazzare.

Il guerriero ridicolo acquisterà ancora più spessore più tardi con Menandro (342-291 a.C.), che è l'autore con cui inizia una nuova epoca del teatro comico greco, dove parallelamente agli insegnamenti aristotelici, l'individuo ed il suo carattere acquistano una nuova centralità. L'intreccio comincia infatti a svilupparsi attorno al personaggio e per il personaggio, esso è quindi subordinato alle caratteristiche del protagonista. Il passaggio è dal generale al particolare. Mentre prima era "il vizio dell'umanità" in primo piano con Menandro è "l'errore dell'individuo" ad essere messo in scena, l'errore di un individuo ben delineato e che, come tale, è quindi correggibile e migliorabile.

Siamo in presenza di un soldato sempre più fanfarone e inconcludente e naturalmente, man mano che si sviluppa il personaggio, crescono anche, in maniera esponenziale, le sue spaccate.

La ricorrenza di questa figura nella produzione comica ellenistica non è certo casuale. L'uso del tipo del guerriero ridicolo trova un riscontro preciso nel contesto storico sociale di quel periodo che va dalla morte di Alessandro Magno (356-323 a.C.) alla conquista romana d'Egitto. Esso si sviluppò quindi negli anni dell'espansione macedone che raggiunse la Grecia. A causa della crisi provocata dalla sconfitta subita presso Chaironea (338 a.C.), le città stato greche persero la preminenza politica ed economica che avevano raggiunto nel IV secolo. Al sistema delle *polis* greche apparteneva anche l'esercito di popolo che contraddistingueva il sistema militare greco dove ogni cittadino contribuiva armandosi a sue spese alla guerra per difendere gli interessi della patria.

Quello che prima era un dovere del cittadino divenne quindi una vera e propria professione. Dal benessere delle truppe dipendevano i successi militari di Alessandro. Ecco perché il IV e il III secolo in Grecia sono i secoli dei "mercenari". Come si vede, ci troviamo di fronte a delle guerre vere. La figura del soldato nell'ellenismo è quindi una figura centrale della società nonché di vitale importanza per la potenza del nuovo impero.

Finita la politica delle conquiste, la vita quotidiana delle città greche si popolò di ufficiali a riposo e soldati congedati. In questo modo molti soldati diventarono, nella seconda metà del IV secolo, un problema sociale che trovava sfogo e testimonianza di fronte il pubblico seduto sulle gradinate degli anfiteatri.

Del soldato fanfarone, a questo punto, esisteva già un vero e proprio catalogo di motivi tipici: disposizione alla crapula, grande capacità nel proferire spaccate sulla propria presunta potenza ed invincibilità in combattimento, presunta ed esagerata ricchezza, reale dabbenaggine e quindi vanità e codardia. A questi motivi, già caratteristici della figura, con Menandro, si aggiunge un ulteriore motivo che presso Aristofane non era presente: il motivo dell'amore che sarà spesso presente nelle commedie del Cinquecento e del Seicento. A mo' di modello si consideri la commedia *Kolax*³.

L'archetipo greco dell'*Alazón* si arricchisce con i Romani di ulteriori variazioni al tema. I commediografi romani in un primo tempo si propongono come semplici imitatori e traduttori. Ma poi questi finirono per fondere i personaggi comici latini con quelli greci. A questo proposito di vitale importanza, in questa nuova fase dello sviluppo dell'archetipo, avranno un ruolo importantissimo prima Plauto e poi Terenzio. Dopo i quali si può parlare

dell'archetipo del guerriero ridicolo come di un tipo comico nato dalla fusione tra l'*Alazón* e il *Miles Gloriosus*, dove convergono le tradizioni delle rappresentazioni popolari dei *Fascinnae*, *Saturae*, *Atellanae*, e del *Mimus*. Con i romani comincerà anche la tradizione dei nomi lunghi e dal significato di per sé già vanaglorioso, che poi, nel teatro rinascimentale e barocco, saranno imitati da nomi come: Spezzamonti, Spaccaferro, Fracasso, Spavento. Il personaggio più rappresentativo è, a questo proposito, Pyrgopolinices alias "distruttore di città", guerriero ridicolo della commedia *Miles Gloriosus*. Ancora una volta, e sempre nella fase di formazione dell'Archetipo, il guerriero ridicolo è legato alle guerre vere. Pyrgopolinices è un ufficiale al servizio del re Seleuco I (Paratore, 270), particolare questo che deve averlo reso al pubblico romano poco gradito e quindi facilmente risibile. Quasi sempre all'inizio delle scene prende la parola Artotrogus per interesse le lodi del suo padrone:

Artotrogus:

Memini: centum in Cilicia
et quinquaginta, centum in Scytholatronia,
triginta Sardos, sexaginta Macedones
Sunt homines quos tu occidisti uno die.

Pyrgopolinices:

Quanta istaec hominum summa est?

Artotrogus:

Septem milia.³

Tutti i luoghi citati nella battuta del parassita hanno un riscontro storico ben preciso. Terre come la Cilicia, la Macedonia o il regno dei Sardi avevano un significato preciso e un riferimento a fatti bellici conosciuti dal pubblico romano. Non soltanto le terre lontane, ma anche i numeri così esorbitanti della lode del parassita hanno un riscontro nella realtà storica. A quel tempo Seleuco I aveva invitato una spedizione in India. In Cappadocia, fece svernare nell'anno 302/1 il suo esercito che contava 20.000 fanti, 12.000 cavalieri, 1480 elefanti, 100 carri falcati. Addirittura il nome del protagonista della commedia, così roboante ed eccessivamente lungo, ha la sua relazione con la realtà storica. Quando Demetrio, figlio di Antigone, tra il 315 e il 301 prese Atene gli fu conferito infatti l'epiteto di Poliorcete cioè espugnatore di città. Con il nome Pyrgopolinices Plauto faceva quindi un chiaro riferimento ad un costume militare dell'epoca parodiandolo.

Queste nuove caratteristiche, introdotte dai romani all'archetipo base dell'*Alazón*, che da questo momento è definibile: *Alazón-Miles*, le troveremo moltiplicate quasi all'infinito in tutte le combinazioni possibili come in

un caleidoscopio in duecento anni di teatro europeo. All'archetipo però del guerriero ridicolo, che è ormai chiaramente definito, devono aggiungersi altre caratteristiche frutto di nuovi apporti in altre epoche. Nel Medioevo non c'è in Europa una grande attività teatrale come la si poteva intendere ad Atene, Siracusa o Roma nei momenti di più grande splendore, ma il guerriero ridicolo e cioè il soldato messo alla berlina, riaffiora qua e là. Lo troviamo nei cortei delle funzioni religiose per il Venerdì Santo come soldato romano aguzzino di Cristo e quindi nemico. Il genere Sacre Rappresentazioni, nonostante il tipo di temi trattati, non va assimilato in blocco al teatro tragico. Esse presentano infatti non pochi momenti che hanno decisamente a che vedere con il teatro comico.

La funzione di queste rappresentazioni, che appartenevano al così detto *Ludus Paschalis*, era anche comica, anzi si può dire addirittura che il suo ultimo fine fosse proprio quello di divertire il pubblico durante la processione o la funzione religiosa⁵. Questo fenomeno rientra in uno più grande e ampiamente ricercato cioè il rito del *Risus Paschali*.⁶

Il riso scaturiva spontaneo, e si trattava di una risata di derisione oltre che liberatoria, anche dopo la messa in scena della resurrezione, quando le guardie del sepolcro si ritrovavano gabbate, scoprendolo vuoto. E questo riso era proprio una sorta di benvenuto al Cristo risorto, "una celebrazione della resurrezione" (Jacobelli, 83). Il rito del riso, come benvenuto per Cristo Risorto, che torna di nuovo tra i vivi, è naturalmente precedente al rito cristiano, e trova le sue radici in riti iniziatici pagani ben più antichi (Settis Frugoni, 113-134).

Anche nei cortei di carnevale si incontra il guerriero ridicolo che qui ha acquistato il nuovo grado di *mastro di campo*.⁷

Non ultimo e forse uno dei più originali è l'apporto che viene dal mondo delle antiche tradizioni popolari e dei balli propiziatori delle danze armate praticate in tutta l'Europa e conosciute con diversi nomi: *Moris dance*, *Matachines*, *Moresca*, *Schwerttanz*.

Sul finire del 1400. Un altro grande apporto di notevolissimo peso e dalle grandi conseguenze è quello che viene dai testi epici cavallereschi a cominciare dal *Morgante* (1470) passando per gli eccessi descritti in *Gargantua e Pantagrue* (1534) fino all'*Orlando innamorato* (1482) e all'*Orlando furioso* (1532). In modo particolare, l'esagerazione epica degli eroi dei poemi cavallereschi, l'amore per il fantastico e l'esoterico, per i viaggi rapidi e impossibili come nei sogni, da continente a continente, fino alla luna, trova nel corredo genetico del guerriero ridicolo la strada già spianata.

Il guerriero ridicolo diventa una maschera in Europa però solo nel 1500 e

questo succede quasi contemporaneamente in Italia, dove per diverse ragioni il terreno è uno dei più fertili d'Europa, e in Spagna dove nella *Celestina* compare un personaggio non facile da classificare, visto che porta un nome preso in prestito dalle celebrazioni e dalle rappresentazioni della *Semana Santa* con chiaro riferimento ai soldati romani: Centurio. La professione di Centurio è però quella dei *rufián* e killer prezzolati: un soldato in congedo, scansafatiche e che non riesce a reintegrarsi nel tessuto sociale o semplicemente un Bravo al servizio di un potente.

La figura è riscontrabile comunque in quasi tutta l'Europa occidentale: in Inghilterra, in Francia, in Olanda e nei paesi di lingua tedesca⁸.

Facendo un'analisi dei tanti personaggi che rientrano nell'affollata schiera dei soldati comici, se ne può delineare una sorta di parabola della vita. Dopo la creazione dell'archetipo, si può riscontrare un breve periodo dove, specialmente in Italia, si assiste ad un semplice riuso sterile dell'archetipo secondo i canoni classici greco-latini seguendo la regola dell'*bonestum furtum*. In queste commedie la figura del guerriero ridicolo non è impiegata in maniera originale. Questo è il caso di una delle prime commedie italiane dove figura questo tipo. Si veda in proposito: *I due felici rivali* (1513) di Jacopo Nardi o anche *Il Capitano* (1545) di Ludovico Dolce il quale dichiara nel suo prologo la paternità della figura del soldato Torquato. Questo succede anche nel caso de *Il Martello* (1585) del fiorentino Gianmaria Cecchi e di altre ancora.

Sicuramente si può affermare che nella prima metà 1500, soprattutto quel tipo di commedie che rientrano nella definizione di commedie erudite, sono un'elaborazione creativa dell'archetipo dell'*Alazon-Miles*. Ciò non vale naturalmente per tutte le opere. Esaminando le commedie più popolari, cioè quelle improvvisate in piazza, per intenderci, si comincia a trovare un uso originale del guerriero ridicolo e così pian piano nasce definitivamente la maschera.

Questa emancipazione della figura del guerriero ridicolo dai suoi illustri antenati classici ha come *pendent* l'affiorare sempre più forte e irresistibile dell'elemento realistico in molte commedie. Ancora una volta le guerre vere diventano inconsapevoli trampolini di lancio dai quali prende una forma sempre più marcata la maschera del guerriero ridicolo che è sempre più spesso di nazionalità spagnola. E del resto la presenza spagnola in Italia fu soprattutto militare legata alla presenza strategica dei *Tercios viejos* composti ciascuno da nuclei effettivi di 3000 uomini.

Questa costante presenza di truppe fu voluta già da Carlo V nell'accordo di Bologna del dicembre 1532 e comincia ufficialmente a partire dal 1534 a

Napoli, in Sicilia e in Lombardia, per essere poi ulteriormente rinforzata nel 1538 da altri due *Tercios* a Milano e in Sardegna.⁹ Le guerre interessarono non solo l'Italia ma tutta l'Europa e continuarono per tutto il XVII secolo. Guerre di religione e di successione si susseguirono fino a tutto il secolo successivo così che per il Seicento saranno possibili solo 4 anni di pace effettiva.

Oltre all'elemento realistico dato dal riferimento a eventi bellici veri il guerriero ridicolo arricchisce il suo bagaglio di temi e motivi grazie al riuso, nel Cinquecento di trame e personaggi tratte dalle opere in prosa al pubblico sicuramente molto note del Bandello e del Boccaccio¹⁰. A questo punto sorge però spontanea una domanda: ma come si concilierebbe la satira feroce e sovversiva al costume dello straniero barbaro di nazione spagnola spesso insultato addirittura come "Gallo", con evidenti riferimenti al sacco di Roma, con l'importantissimo senso dell'onore dell'invasore iberico? Bisogna dire che a questo proposito non mancano gli ammonimenti di uomini di cultura legati alle corti spagnole. Si veda, uno per tutti, l'avvertimento chiaro del poeta e commediografo palermitano Andrea Perrucci che, vicino agli ambienti di corte napoletani, nella sua opera *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso* (1699) mette in guardia sui rischi possibili proprio chi volesse mettere in scena la figura del capitano.

Quando si fa in spagnolo [Il personaggio del capitano N.d.R.], bisogna farlo con decoro, perché questa nazione, per ogni verso gloriosa, non patisce essere derisa come lo soffrono gli altri facendosi deridere i napoletani per sciocchi e linguacciuti, i bolognesi per ciarlani, i veneziani per ridicoli; [...] questi senza alterarsi anzi ne godono. Ma lo spagnolo riderà nell'ascoltare le bravure, ma non vuol vedere nella parte benché finta, d'un soldato, codardie. (Perrucci, 210)

Né mancano i casi registrati in cui zelanti uomini di teatro abbiano finito per pagare a caro prezzo la loro capacità di mettere in scena una caricatura.¹¹

Una risposta a questa contraddizione si trova nel momento in cui si rimette il testo teatrale nel suo contesto naturale. Il contesto di ogni commedia rinascimentale o barocca è la festa; c'era quella di corte, che era parte del cerimoniale per i festeggiamenti di ricorrenze e avvenimenti importanti che interessavano le famiglie potenti, e quella popolare della piazza che coincideva con il calendario fatto di ricorrenze sacre e profane che scandivano la vita delle città piccole e grandi. Il carnevale era poi la festa¹² che, per eccellenza, accoglieva, all'interno del suo svolgersi, la messa in scena di

commedie tradotte, imitate o improvvisate, ed era anche il momento in cui la festa era la festa di tutti senza distinzioni sociali¹³. Il periodo della festa (Bachtin, 303) è infatti un lasso di tempo particolare che spesso, in special modo per il carnevale, aveva le sue gerarchie, le sue leggi e i suoi personaggi. Si tenga quindi sempre presente la festa come cornice, contesto e pretesto della produzione e della rappresentazione della maggior parte delle commedie in cui compare il guerriero ridicolo¹⁴.

Il carnevale o le celebrazioni di matrimoni dei signori di una casata o di un regno o altre ricorrenze simili vanno tenuti presenti come dei momenti in cui la censura e i parametri di giudizio critico erano per la maggiorparte dei casi alterati se non proprio sospesi¹⁵. Ecco perché è possibile, come si legge nel diario di un soldato di ventura vero, quello del Capitan Contreras, che un soldato spagnolo presti addirittura dei vestiti a degli attori che vogliono metter in scena proprio la caricatura del capitano. Commedie rappresentative di questa fase sono, per esempio, *La commedia degli Ingannati* (1538) degli Accademici intronati di Siena o le commedie del Della Porta che si possono definire decisamente virulente nei confronti dei soldati di origine iberica e anche quelle del Cecchi e del Bentivoglio, per citare i più rappresentativi. È questo l'unico momento in cui si può peraltro riscontrare *la fonction utile* del riso che provoca la figura del guerriero ridicolo per dirla con Bergson. In questo caso il guerriero ridicolo diventa, usando questa volta una categoria di Bachtin, "uno spauracchio comico" rappresentante l'invasore spagnolo, per cui si sente la necessità di esorcizzarlo.

Dopo questa fase decisamente creativa, dove la maschera ha un senso ed un significato che scende dalle tavole del palco scenico per esercitare una sua funzione tra il pubblico, si assiste ad una fase di fossilizzazione della figura. In questa fase il guerriero ridicolo vive ormai di un corredo di battute, collezionato da attori-autori diventato vastissimo, e ben conosciuto dal pubblico. Autori importanti che contraddistinguono questo momento sono: l'Andreini il Franciosini, lo Scala o il Fiorilli. Né è un caso che proprio lo Scala e l'Andreini sentano ormai il bisogno (e ne sono soprattutto anche in grado) di mettere per iscritto l'uno, una serie di canovacci con le trame più tipiche e più famose e l'altro una serie di dialoghi fuori da ogni trama di commedia che sono però utilizzabili a piacimento, quasi come un ingrediente neutro o a mo' di riempimento in qualsiasi commedia. Cosa che fanno non pochi autori sia italiani che stranieri¹⁶. Tra gli stranieri il più rappresentativo di tutti è forse lo slesiano Andreas Gryphius che nella commedia *Horribilicribrifax Teutsch* (1660) non solo dimostra di conoscere il libro dell'Andreini, che usa nella maniera prevista dall'autore stesso, ma è l'esem-

pio più chiaro di riuso consapevole e originale della figura del guerriero ridicolo che anche nella Germania della guerra dei Trent'anni riscopre la forte relazione con la brutalità delle guerre vere. Gryphius fa ampio uso del guerriero ridicolo riadattandolo alle necessità del pubblico tedesco e accogliendo anche le influenze olandesi dal *Spaanschen Brabander* (1618) e da *Moortje* (1615) di Gerbrand Adriaenszoon Brendero che aveva, a sua volta, reagito ugualmente come molti artisti di teatro italiani, all'occupazione spagnola nelle Fiandre utilizzando lo stesso tipo di spauracchio comico. *Die geliebte Dornrose* (1663) e *Majuma* (1653), sono altre due brevi *pièces* teatrali che presentano questa figura comica che anche nei paesi di lingua tedesca ha una sua storia e un suo sviluppo a partire dal *Gouchematt* (1516) dello svizzero Panhilus Gegenbach, passando per le opere del duca Julius von Braunschweig, per finire con quelle di Johann Rist e con l'uso stereotipato che ne fa Christan Weise.

Un capitolo a parte sembra essere lo sviluppo di questa figura in Spagna. Ho già accennato che è Rojas con Centurio ad aprire, probabilmente indipendentemente, la tradizione spagnola dei guerrieri ridicoli. Ed è proprio questa eredità lasciata dalla *Celestina* (1494/1499) al teatro spagnolo che rende la figura del guerriero ridicolo spagnolo interessante. In lui convergono così i caratteri della figura del *rufián*, quelli dei *soldados fanfarrones* iberici e quelli dei capitani vanagloriosi italiani.

Il *rufián*, il *gracioso* o il *galán* non sono però, nella maggioranza dei casi, assimilabili alla figura del guerriero ridicolo anche se con questo possono a volte avere delle battute o alcuni atteggiamenti in comune. È però vero che la fama della *Celestina* che fa sentire spesso il suo peso e quindi la sua influenza è presente in molte commedie spagnole. Il soldato recepisce il modello *rufián* per esempio in molti *pasos* di Lope de Rueda e in molte commedie di Lope de Vega mentre invece nel caso di Torres Naharro il guerriero ridicolo segue chiaramente i modelli italiani. È chiaro comunque che nella produzione del teatro comico spagnolo è difficile trovare quella virulenza che caratterizza invece la produzione comica italiana, ma anche tedesca ed olandese. Non mancano però alcuni casi in cui questa figura comica ha quella che abbiamo già definito, citando Bergson, *fonction utile* o *fonction social* come nel caso della *Farsa del soldado* (1514) di Lucas Fernandez o nella *Comedia Prodigia* (1554) di Luis de Miranda. Per quanto riguarda però molti autori spagnoli va precisato che nell'impiego della figura del guerriero ridicolo quello che si potrebbe definire l'impegno sociale si trova a volte accoppiato con quello religioso come nel caso de *La obra llamada los desponsorios de Cristo* (1575) di Juan Timoneda.

Concludendo si può dire che la fortuna teatrale del guerriero ridicolo è legata proprio alla sua attualità, e non è quindi un caso che la figura degeneri in una maschera vuota proprio quando perde le sue caratteristiche di realismo grottesco a favore di una serie di incredibili vaneggi barocchi come succede in Italia con il *Capitan Spaventa della Valle inferna* (1607) dell'Andreini, in Spagna con la proliferazione di figure sostanzialmente diverse dal tipo del guerriero ridicolo come il *galán* e in Germania con Don Alfanzo di Christian Weise. E se è vero che sarebbe sbagliato generalizzare eccessivamente le caratteristiche di *engagement* del guerriero ridicolo come figura comica atta a ridicolizzare e quindi ad esorcizzare con il riso ciò che rappresenta, cioè soldati e guerre, è però altrettanto vero che questo personaggio, a cominciare da Aristofane, attraverso autori come Beolco, Torres Naharro, o Gryphius, mantiene spesso questa sua funzione e trova lo stesso impiego sulla scena anche in contesti geografici, culturali e storici diversi, fermo restando il minimo comune denominatore dato dall'attualità della figura parodiata per il pubblico a cui il guerriero ridicolo si presenta.

*Facoltà di Romanistica,
Università di Graz*

NOTE

¹ L'attante guerriero ridicolo apre le porte ad una serie di speculazioni che fino ad oggi, e non si capisce perché, vengono solo accennate e mai analizzate fino in fondo. Probabilmente si tratta di rispetto nei confronti di personaggi protagonisti di capolavori. Un rispetto che non li vuole avvicinare a figure come quelle del guerriero ridicolo, che seppur non inferiori, continuano ad essere considerate minori perché legate a generi minori. E non è un caso che Tessari veda nella figura del Capitan Spavento del "donchisciottismo". La somiglianza della coppia Don Quijote-Sancho Panza di Cervantes con la coppia servo-capitano è lampante tanto che si può dire mutuata proprio dalla commedia. Ma nonostante ciò Tessari predilige un rapporto Don Quijote-Capitan Spavento, quando a rigor di logica, si dovrebbe parlare di quanto ci sia del Capitan Spavento, o meglio del guerriero ridicolo, nel *Don Quijote*. Resta comunque chiaro che ciò che nei Capitani vanagloriosi è ancora *comico-carnascialesco teatrale* diventa, nell'allampanato *hidalgo manchego* di Cervantes, humour e ironia romanzesca (Varo, 148), distinguendosi in questo modo nettamente. Il *Don Quijote* non sarebbe poi l'unico caso in cui il Capitano millantatore e vanaglorioso della commedia italiana ha influenzato la fantasia di un autore straniero; una certa "parentela" può essere infatti attribuita anche ad altri personaggi famosi dal *Simplicissimus* (1669) di H.J.C. von Grimmelshausen, al *Barone di Münchhausen* (1785) di R. E. Raspe, quindi più chiaramente al *Capitan Fracassa* (1863) di Th. Gautier, fino al *Cirano de Bergerac* (1897) di Edmond Rostand.

² Questa figura nelle commedie rinascimentali e barocche, diventerà più spesso un

grossolano servo-spalla con il ruolo dell'*irrisor*. La figura del servo o schiavo è più tipica della produzione romana, che predilige l'immediatezza pesante del comico alle sottigliezze di una leggera ed insinuante ironia. L'*irrisor* prende in giro in maniera molto aggressiva quello che è addirittura il suo padrone e, in questo modo, come personaggio porta con sé anche altre valenze e potenzialità comiche che hanno come bersaglio oltre che l'autorità anche un certo tipo di rapporti sociali.

³ In *Kolax*, Bias, il protagonista spaccone della commedia, entra in competizione con Phedias a causa dell'amore di una donna. La bella fanciulla è però schiava di una vecchia ruffiana. Bias, che si è fatto ricco come mercenario durante la guerra, tenta di comprare la fanciulla e di possederla. Seguono una serie di peripezie nelle quali il *miles* è messo in ridicolo.

⁴ Artotrogus: ricordo: cento in Cilicia/ e centocinquanta in Scytholatronia,/ trenta Sardi, sessanta Macedoni/ sono gli uomini che uccidesti in un giorno/ Pyrgopolinices: e quanti uomini fa in totale? Artotrogus: settemila.

⁵ "Il Teatro nuovo [dopo il crollo dell'impero romano e le invasioni barbariche N.d.R.] nasce pertanto in Occidente; e nasce dalla Liturgia romana. Il primato della sede di Pietro aveva prorogato questa liturgia nel mondo cattolico. Nel sec. VIII Carlo Magno, in obbedienza a papa Adriano, ne ordinò l'adozione in tutte le chiese dell'impero. Dalla città pontificale si inviarono, in Gallia e fino in Britannia, cantori romani, a insegnare i riti liturgici di Roma ai sacerdoti degli altri paesi". (D'Amico, 294).

⁶ "Il risus paschalis ha una storia [...], lo abbiamo visto fiorire nei paesi di lingua tedesca, [...] ma è in uso anche in altri luoghi; e non è sempre pascalis, limitato, cioè al giorno di Pasqua o ad alcuni giorni della Settimana Santa. Ma è sempre l'uso di far ridere in chiesa da parte del sacerdote o [...] da parte di persone che si assumono questo incarico". (Jacobelli, 40).

⁷ Il "*Mastro di Campo*" è il personaggio che dà il nome ad una antichissima rappresentazione carnevalesca siciliana sviluppatasi dalla *Moresca*, una danza che si basa sul motivo della lotta. Tale rappresentazione è ancora viva a Mezzojuso in provincia di Palermo (questa rappresentazione carnevalesca è documentata a Mezzojuso fin dal Trecento e con il tempo ha subito alcune infiltrazioni di fatti e personaggi posteriori come per esempio Garibaldi e i suoi soldati che oggi fanno parte della rappresentazione in ricordo di una guerra vera che tramite la drammatizzazione si appresta a diventare leggenda). (Toschi, 99 e 495; Pitre, *La famiglia*).

⁸ La figura del guerriero ridicolo è presente nel teatro comico di altri paesi europei. In Francia, per esempio, proprio a causa della continua presenza dei comici della commedia dell'Arte italiani, la figura fu recepita e diede vita ad un'ampia produzione alla quale contribuì, come in Italia, anche il fervore umanistico del Cinquecento (leggi *Pleiade*). Cito qui alcune opere significative dello sviluppo di questa figura in Francia: *Les Esbabis* (1560) di J. Grévin; *La Reconneue* (1564) di R. Belleau; *Le Brave* (1567) e *L'Eunuque* (1567) di J. A. de Baif; *Le Railleur* (1636), *Capitaine Fanfarron* (1638) e *L'illusion Comique* (1636) di P. Corneille; *Les Boutades du Capitain Matamore* (1646), *Le Jodelet duelliste* (1648) e *Le Jodelet ou le maître volet* (1648) di P. Scarron. La figura del soldato spagnolo vanaglorioso si trova anche nelle commedie: *Spaanschen Brabander* (1618) e *Moortje* (1615) dell'olandese Gerbrand Adriaenszoon Brendero che tanta influenza ebbero nella produzione comica di Andreas Gryphius. In Inghilterra, tra i testi più importanti si possono citare: *Ralph Roister Doister* (1553 ca.) di Nicholas Udall; *The Three Lords und Three Ladies of london* (1590) di Wilson; *Endimion, the Man in the Moon* (1591) di John Lyly; *Every man in his humor* (1599) di Ben Jonson, e anche in *Love's Labour's Lost* (1594-95) di William Shakespeare. Questa figura in Shakespeare è riscontrabile come Ruffiano anche in *All's well that ends well* (1602-03) e, per certi aspetti, anche nel personaggio di Sir John Falstaff in *King Henry IV* parti 1 e 2. (1598-99) e in *The Merry Wives of Windsor* (1600-01). A

questo proposito non va dimenticata anche l'importanza del contesto storico di ogni singolo paese. Anche Germania, Francia ed Inghilterra si trovarono in una situazione simile a quella dell'Italia occupata. Questo fatto contribuì moltissimo alla recezione del tipo e alla sua proliferazione. Tra gli umanisti tedeschi autori di *Lustspiele* non va dimenticato il dotto umanista svevo Philipp Nicodemus Frischlin (1547-1590). Nella sua produzione, in gran parte in latino, non manca la figura del *Kriegsmann* che troviamo nel falstaffiano Gatrodes di *Rebecca* (1589) e anche in *Julius redivivus* (in latino; 1586) e in *Talandus di Hildegardis magna* (in latino; 1579).

⁹ Carlo V vedeva la presenza di truppe stanziato in Italia di grande importanza strategica e lo dice chiaramente nel suo testamento politico lasciato al figlio Filippo II: "Y aunque os será necesario mirar en ahorrar quanto pudiéredes, no por esto se podrá excusar de tener siempre alguna gente española en Italia [...] porqué será el verdadero freno para impedir innovamiento de guerra [...]". (Fernández Alvarez, 70⁷). (E anche se vi sarà necessario cercare di risparmiare il più possibile, non dovrete per questa ragione evitare di tenere sempre spagnoli (leggi: soldati spagnoli) in Italia [...] perché sarà il vero freno per impedire nuove guerre [...])

¹⁰ L'imitazione chiaramente comprovabile di argomenti tratti dal *Decamerone* è, tutto sommato, limitata a pochi esempi come in *I due felici rivali* (1513) di Jacopo Nardi, *I contenti* (1549) e *Il viluppo* (1546) di Girolamo Parabosco che utilizza la stessa trama; *Gli ingannati* (1538) dell'Accademia degli intronati di Siena (probabilmente del Piccolomini), dove troviamo un miscuglio tra l'argomento dei *Maenechmi* di Plauto e *Monna Teresa* del Boccaccio. Anche elementi tratti dall'*Orlando Furioso* o dal *Morgante* figurano allo stesso modo in molte commedie del Cinquecento.

¹¹ Le cronache del Cinquecento riportano un fatto accaduto a Pesaro, dove uno spagnolo finì per uccidere un noto commediante che si esibiva abitualmente nella parte del Capitano, colpevole probabilmente di aver esagerato la caricatura, che già di per sé aveva un'indubbia e palese carica politica. (Lea, 41)

¹² "La commedia non si relaziona solo alla serie della commedie ma si struttura nella relazione con la festa e riproduce al suo interno e nei suoi modi, l'esterno festivo per cui solo nasce e di cui risponde. La festa non è semplicemente il contesto: ne è la ragione d'essere e la motivazione profonda. E allora la scrittura drammaturgica assume in sé tendenzialmente il senso e i valori che sono nella festa". (Cruciani e Seragnoli, 50).

¹³ Si pensi alle così dette *compagnie della Calza* i cui componenti erano spesso aristocratici che durante il carnevale non disdegnavano di esibirsi anche nelle piazze.

¹⁴ Questo presupposto storico, che sembra così scontato, è stato in realtà, in tempi recenti, spesso messo da parte dagli studiosi di teatro e non è una caso che Francesco Delbono stigmatizzi questo errore grossolano in maniera decisa: "Ungeachtet der lapidaren Feststellung von Mario Apollonio, wonach "la Commedia e quasi ogni altra forma di letteratura teatrale era spettacolo carnevalesco (Apollonio, 35)" ist heute die damalige feste Zusammengehörigkeit von Karneval und Komödie fast aus dem Bewußtsein geschwunden, und es gehet sogar so weit, daß Literatur- bzw Theaterhistoriker bei der Behandlung der italienischen Dramaturgie des 15. und 16. Jahrhunderts überhaupt nicht oder nur ganz beiläufig und zufällig den Karneval erwähnen...". (Delbono, 13). (Nonostante la lapidaria affermazione di Mario Apollonio secondo la quale: "la Commedia e quasi ogni altra forma di letteratura teatrale era spettacolo carnevalesco" oggi manca la consapevolezza della stretta relazione tra Carnevale e Commedia, e si arriva addirittura al punto che storici della letteratura e del teatro trattando la produzione teatrale del XV e XVI secolo non citano per niente il Carnevale o lo citano solo a margine.)

¹⁵ "Il carnevale, in opposizione alla festa ufficiale, era il trionfo di una sorta di liberazione temporanea dalla verità dominante e dal regime esistente, l'abolizione provvisoria di tutti i rapporti gerarchici, dei privilegi, delle regole e dei tabù". (Bachtin, 13)

¹⁶ Interessante a questo proposito è il ritrovamento di una parte della traduzione del 1627 del *Capitan Spavento* dell'Andreini in tedesco ad opera di Chim Haarlock von Vorhoff (probabilmente uno pseudonimo). (Martino, 102-107).

OPERE CITATE:

- Andreini, Francesco, *Le bravure del Capitano Spavento*, a cura di R. Tessari, Pisa, 1987.
- Apollonio, Mario, *Storia del Teatro Italiano*, Firenze, 1940.
- Aristotele, *Poetica*, a cura di Diego Lanza, Milano, 1987.
- Bachtin, Michail, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino (Terza edizione), 1979.
- Cruciani, Fabrizio e Seragnoli, Daniele, *Il teatro italiano del Rinascimento*, Bologna, 1987.
- D'Amico, Silvio, *Storia del teatro drammatico*, vol. 1, Milano-Roma, 1939.
- De Michele, Fausto, *Guerrieri ridicoli e guerre vere nel teatro comico del '500 e del '600*, Firenze, 1998.
- Delbono, Francesco, *Das deutsche Fastnachtspiel, das "Karnevalsspiel" bei Alione und "Bauernspiel" bei Ruzante. Versuch eines Vergleichs*, in *Fastnachtspiel-Commedia Dell'Arte. Gemeinsamkeit-Gegensätze*, Akten des 1. Symposiums der Sterzinger Osterspiele, a cura di Max Siller, Innsbruck, 1992.
- Fernández Alvarez, Manuel, *El siglo XVI. Economía. Sociedad. Instituciones*, in: *Historia de España*, Dirigido por Menéndez Pidal, tomo XIX, Madrid, 1989.
- Frischlinus, Nicodemus, *Julius Redivivus*, a cura di Walther Janell, Berlin, 1912.
- Jacobelli, Maria Caterina, *Il Risus Paschalis e il fondamento teologico del piacere sessuale*, Brescia, 1990.
- Lea, K. M., *Italian popular comedy. A Study in the Commedia dell'arte, 1500-1620, with special reference to the English stage*, Oxford, Oxford Press, 1934.
- Martino, Alberto, *Die italiniische Vorlage des "Hauptmann Schreck" (1627)*, in *Barock Nachrichten*, 22, 1995.
- Molinari, C., *La commedia dell'Arte*, Milano, 1986.
- Paratore, Ettore, *Il teatro latino*, in: E. P., *Introduzione allo studio della cultura classica*, Milano, 1972, vol. I.
- Perrucci, Andrea, *Dell'Arte rappresentativa premeditata e all'improvviso* (Napoli 1699) a cura di A. G. Bragaglia, Firenze, 1961.
- Pitré, Giuseppe, *La famiglia la casa, la vita del popolo siciliano*, Palermo, 1913.
- Plauto, *Commedie*, trad. di G. Vitali, Bologna, 1960.
- Propp, Vladimir Ja., *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino, 1972.
- Redondo, Augustin, *Otra manera de leer el Quijote*, Madrid, 1997.
- Settis Frugoni, C., *La rappresentazione dei giullari nelle chiese fino al XII sec.*. In: C. S. F., *Il contributo dei giullari alla drammaturgia italiana delle origini*, Roma, 1977.
- Toschi, Paolo, *Le origini del teatro italiano*, Torino, 1955.
- Varo, Carlos, *Génesis y evolución del Quijote*, Madrid, 1968.