BILANCI E PROSPETTIVE SULLE COMMEDIE CRETESI: OVVERO IL TEATRO CRETESE FRA COMMEDIA ERUDITA E TECNICHE DELL'ARTE

Nel *Katzúrbos*, Atto II, sc. Ia, abbiamo, come si ricorderà, la solita «entrata» del Capitano vanaglorioso (qui sotto specie del «bravo» Κουστουλιέρης) e del suo servo «ριδικολόζος» Κατζοῦρμπος: la scena, come le corrispondenti delle altre due commedie cretesi [1], presenta ogni volta, puntualmente, degli elementi comici non necessariamente connessi alla trama generale della *pièce,* ma al contrario autonomi e in se stessi conclusi, quasi a rappresentare un numero a parte nello spettacolo, il «pezzo» senza dubbio più forte—dal punto di vista puramente teatrale—della rappresentazione.

In un nostro precedente lavoro [2] individuavamo nell'*Olimpia* (1589) di Giovan Battista Della Porta alcune notevoli affinità nello svolgimento della scena in questione: in particolare la sostanziale corrispondenza dell'episodio centrale, che è quello della lezione di scherma che il «miles» in entrambe le commedie vuole impartire al proprio accolito e alcune altre equivalenti caratteristiche espressive, oltre, naturalmente, alla identica caratterizzazione delle figure teatrali, con la sostanziale codardia e *maladresse* del bravo e il canagliesco e ironico contrappunto del servo che finge di tenergli bordone.

Crediamo ora di poter indicare con maggior sicurezza la fonte precisa della scena (le corrispondenze testuali, come si vedrà, e l'identico susseguirsi delle «azioni» o «lazzi» non ci pare che lascino dubbi) in un'analoga scena di una commedia appartenente alla produzione degli Intronati di Siena, e precisamente nell'*Alessandro* (1544) di A. Piccolo-

---

1. Si vedano rispettivamente Stathis, Atto I, sc. 3a e Fortunatos, Atto II, sc. 1a. Cfr. il nostro Preliminari alle commedie cretesi: una fonte dello Stathis in *Δωδώνη*, Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἰωαννίνων, III (1974) 89-102.

2. Il Κατζοῦρμπος e il teatro di G. B. Della Porta in *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici,* N. S., 6-7 XVI-XVII (1969-70) 181-197, in part.

mini; il più prolifico e senza dubbio il più autorevole rappresentante di quegli Accademici. Con questa commedia, che è l'unica delle due sicuramente attribuibili al Piccolomini [1], siamo precisamente su quella linea di sviluppo della commedia italiana del Rinascimento che partendo appunto dai primi più avvertiti esperimenti teatrali del primo Cinquecento quali quello degli Intronati o dei Rozzi senesi, andrà a sfociare precisamente nelle esperienze più mature di fine secolo di un Della Porta o di uno Sforza Oddi, fino a concretarsi e a svolgersi definitivamente nelle più libere e spregiudicate creazioni della commedia dell'Arte che già contemporaneamente a questi ultimi autori andrà affermandosi sempre più prepotentemente, spesso in un mutuo e felice scambio con essi (si pensi soprattutto al Della Porta) di invenzioni sceniche, di situazioni e di tecniche spettacolari. Siamo dunque sempre su quel versante da noi più volte ormai indicato come il più probabile filone usufruito dagli scrittori cretesi, e nella fattispecie dal Chortatsis per la costruzione dei loro testi teatrali.

La scena che precisamente ci interessa nella commedia del Piccolomini è la terza dell'Atto V [2].

Il Capitano Malagigi che ha motivo di dubitare, da quello che ha sentito, della condotta della moglie vuole trascinare il servo Fagiuolo in una terribile vendetta: ma incontra subito la resistenza di quest'ultimo che si dice non tagliato per le imprese di quel genere ed anzi assolutamente pacifista. Segue la reazione del «miles» e il tentativo di lezione di scherma, tentativo che si conclude, come già sappiamo dal *Katzúrbos* con effetti disastrosi proprio per l'improvvisato istruttore.

La successione delle varie «azioni» è quella medesima del *Katzúrbos*: inoltre ritroviamo nei due racconti delle precise rispondenze testuali che non possono essere, come dicevamo, dovute al caso, ma testimoniano senz'altro di una loro stretta e diretta interdipendenza.

---

1. L'altra è, come è noto, l'*Amor Costante,* rappresentata la prima volta nel 1536, per la venuta in Siena di Carlo V. Di una terza commedia, l'*Ortensio* (1560), si è incerti se attribuirne la paternità al Piccolomini, o considerarla come par più probabile, opera collettiva degli Accademici.

2. Si veda *L'Alessandro. Commedia di Alessandro Piccolomini Stordito Intronato...* Milano, G. Daelli e C., 1864. Della più recente edizione a cura di Florindo Cerreta, Siena, Accademia degli Intronati, 1966, non ci è stato possibile procurarci un esemplare.

Ma vediamo il testo dell'*Alessandro* (ed. cit., pp. 99 e ss.):

CAP. Or ben Fagiuolo, ci bisogna in questo mezzo menar le mani. Voglio che andiamo a casa di questo Ruzza, e facciamo una vendetta da valenti uomini.

FAG. Signor capitano, aspettate pur loro, che faranno altra prova, ch'io non farei io; non m'intendo molto della guerra; *vi farei più danno, che utile.*

CAP. Che cos'è vigliacco, gaglioffo? In un caso tale non ti vorrai trovar meco a ciò che segue?

FAG. Non io. Io non mi posi con voi per combattere; vorrei far innanzi l'arte dello spazzacamino, dello sfondadestri, del mendico, e di ciò che peggio si trova al mondo. Che cosa è andar al soldo? Dio me ne guardi, che fu trovata questa baiaccia della guerra al tempo, che gli uomin eran giganti, che avevan le carni dure più che se fussero ferro. Leggete il Morgante: adesso muoiono gli uomini con un soffio, come le mosche. *Questo esercizio non mi piace, e non mi piacque mai, nè a me, nè a mio padre, nè a mio avo, nè a niuno della casa mia.*

E si confronti già *Katzúrbos,* Atto II, sc. I, vv. 21 e ss. [1].

ΚΟΥ. Κατζοῦρμπο θὲς νὰ ρθῆς κι' ἐσὺ στὴ μάχη μετὰ μένα;
Καὶ τάσσω σου μ' ὀνόματα νὰ βγοῦμε παινεμένα.
ΚΑ. 'Σ ποιὰ μάχη;
ΚΟΥ. 'Εκεῖ ὁπού πολεμοῦ, τ' αὐτιά σου νὰ γρικοῦσι
χίλια ταμποῦρλα 'ς μιὰ μεριὰ κι' εἰς ἄλλη νὰ χτυποῦσι...
ΚΑ. *Συμπάθησ' μου, δὲν ἔρχομαι 'ς τέχνη πού δὲν μ' ἀρέσει·*
ἔφευγα, ἂν ἤμουν ἐδεκεῖ, στῶ λουμπαρδιῶν τὴ μέση
. . . . . .

E si noti la precisa rispondenza letterale: *Katzúrbos*: «...Συμπάθησ' μου δὲν ἔρχομαι *'ς τέχνη πού δὲν μ' ἀρέσει*...», e *Alessandro*: *«Questo esercizio non mi piace e non mi piacque mai».*

Ma si veda il seguito della scena italiana (ed. cit., p. 100):

CAP. Doh poltrone, arcipoltrone, poltronissimo, poltronaccio!
FAG. E poi, questo non importa.

1. Vedi *Γ. Χορτάτση Κατζοῦρμπος,* κριτικὴ ἔκδοση, σημειώσεις, γλωσσάριο Λίνου Πολίτη, 'Ηράκλειο 1964, p. 20.

CAP. Fa buon cuore, vo' che tu venga.
FAG. Il caso è averlo il buon cuore. Io non son il vostro bisogno, crediatemi; so ben io come io mi sento.
CAP. *A che porti dunque questa spada a lato?*
FAG. *Certo voi m'avete domandato d'un gran dubbio, ch'io non ve lo so risolvere; ma se non altro, ve la potrò ben dare a voi quando bisognasse, che vi starebbon meglio a voi due spade in mano, che a me una.*

E confrontiamo nella commedia del Chortatsis il seguito del dialogo tra Κουστουλιέρης e Κατζοῦρμπος con la medesima domanda del primo e l'identica risposta del secondo (ed. cit., vv. 53 e sgg.):

ΚΟΥ. Λοιπό, ἀνὲ λάχης 'ς μιὰ μαλιά, δὲ σὲ βαστάρ' ἡ ψή σου
νὰ κάμης πράματα φριχτὰ κι' ἐσὺ μὲ τὸ σπαθί σου;
ΚΑ. Εἶπα το 'γὼ ἀπὸ μιᾶς ἀρχῆς, δὲν ἔμαθα σκριμίδα·
λοιπό, ἀνὲ λάχη τίβοτις, ἔχε σὲ μένα ὀλπίδα!
ΚΟΥ. *Ἄμ' ἴντα θὲς μὲ τὸ σπαθὶ κι' ἔρχεσαι μετὰ μένα;*
ΚΑ. *Ἄμα σὲ ρεσαλτάρουσι, νὰ σοῦ τὸ δώσω ἐσένα,*
γιατὶ καλλιὰ μπορεῖς ἐσὺ δυὸ νὰ βαστᾶς, ὄχι ἕνα·
ἐγὼ πὼς εἶσαι δυνατὸς καλά 'χω γνωρισμένα.

Il racconto continua quindi nelle due commedie con la «lezione di scherma»: anche qui la corrispondenza è incontrovertibile, e soprattutto, ci pare, non mancano le riprese letterali e quasi i calchi espressivi, diremmo. Si veda infatti l'*Alessandro* (sc. cit., ed. cit., pp. 100-101):

CAP. In fine io son disposto che tu venga; o voglia, o non voglia. *Vie' qua, che io t'insegnerò due copli di maestro,* che non potrà andar se non bene. La prima cosa avvertisci, quando il nimico ti vuol dare, che non ti colga; e quando tu vuoi dar a lui, vedi di corlo. *Vien qua; caccia fuora questa spada.*
FAG. Deh non fate, signor capitano, mi farà star col triemo otto giorni, s'io la veggio ignuda.
CAP. So che tu la caverai. Tienla qui in mano, in su la prima giunta, recati in un risciacquadenti.
FAG. Gli è buon dunque, ch'io vada a riciacquarmeli a casa con un bicchier di vino.
CAP. Tu sei il gran bù, manigoldo.
FAG. Dite 'l vero, son un bù; non me ne intendo niente.

CAP. Dico che tu t'assetti con la spada in un risciacquadenti.
FAG. A questo modo?
CAP. No, ignorante. Tienla così.
FAG. Oh cancaro; volete ch'io volti la punta verso me?
CAP. Come il nimico ti s'accosta punto, cala questo braccio, e volta di qua.
FAG. Così?
CAP. Oi, che ti venga 'l cancaro; non vedevi questo ginocchio?
FAG. *Non vel diss'io, ch'io vi farei più danno che utile?* E'buon che voi facciate il meglio che potete senza me.

E si confronti anche qui il testo greco (sc. cit., vv. 61 e ss.):

ΚΟΥ. Κατζοῦρμπο, γύρισ' ἐδεπά, ξεσπάθωσε
ΚΑ. Νὰ ζήσης.
μὴ μὲ πειράζης, κι' ἄσι με
ΚΟΥ. Μὴ θὲς νὰ μὲ μανίσης!
. . . . . .
ΚΑ. ... Μὰ γιάντα τὸ σπαθί μου
θέλεις νὰ βγάλω τὸ λοιπόν;
ΚΟΥ. *Δυὸ πόντους τῆς σκριμίδας*
θὰ σ' ἀρμηνέψω ΚΑ. 'Επ' ἄσ' ἐδά!
ΚΟΥ. Ξεσπάθωσε! Ἂν ἐπήδας
σὰν τράγος, θέλω σήμερον νὰ μάθης νὰ μαλώνης.
Ξεσπάθωσε.
ΚΑ. Ἄσι με, καλέ, γιὰ ἴντα μὲ σκοτώνεις;
ΚΟΥ. Νὰ μάθης θέλω, ἃ λάχωμε ποθές, ἃ μ' ἀσσαλτάρη
μιὰ κομπανία σολδαδῶν, νὰ κάμης σὰ λιοντάρι.
ΚΑ. *Πλιὰ ντάνο, εἰς τὴν πίστη μου, σοῦ θέλω δώσει μόνο.*
Βλέπε μὴν ἀφιδαριστῆς σὲ μένα.—Ξεσπαθώνω!
ΚΟΥ. Στάσου σὰ μὲ θωρεῖς ἐμέ, ἔχ' ἔτσι τὸ σπαθί σου,
κράτει ψηλὰ τὴν πόντα σου, σύγκλινε τὸ κορμί σου,
στάσου στὴ βάρδια τουτηνέ, κι' ἃ λάχη κι' ἔρθη ὀχθρός σου
μ' ἕνα μαντρέτο, 'τὸ λοιπὸ κι' ὁ πόδας ὁ δικός σου
κάμε λιγάκι νὰ συρθῆ, *κι' ἡ χέρα σου ἃς καλάρη*
μ' ἕνα ροβέρσο ἀδυνατὸ τὸν πόδα νὰ τοῦ πάρη.
ΚΑ. Πῶς, ἔτσι; ἔ; ΚΟΥ. 'Οιμένα, ὀιμέ! σκύλε, στὸν πόδα κάτω
μοῦ βάρηκες! ΚΑ. *Πούρι πλιὰ ὀμπρὸς σοῦ 'δωκα τὸ μαντάτο,*
πὼς πλιὰ κακὸ παρὰ καλὸ θὲς ἔχεις ἀπὸ μένα...

Dove saranno certamente da notare le indubbie riprese espressive dei vv. 69: «*Δυὸ πόντους τῆς σκριμίδας θὰ σ' ἀρμηνέψω*» dall'italiano: «Vien qua, *che io t'insegnerò due colpi di maestro*»; 81: «...Κι' *ἡ χέρα σου ἂς καλάρη* /μ'ἕνα ροβέρσο ἀδυνατό» dall'italiano: «Come il nimico ti s'accosta punto, *cala questo braccio...*».
e infine della frase finale: «*Ποῦρι πλιὰ ὀμπρὸς σοῦ 'δωκα τὸ μαντάτο* /*πὼς πλιὰ κακὸ παρὰ καλὸ θὲς ἔχεις ἀπὸ μένα*»
dalla corrispondente italiana: «*Non vel diss'io, ch'io vi farei più danno che utile?*» (e si veda anche il calco del verso 75: «*Πλιὰ ντάνο, εἰς τὴν πίστη μου, σοῦ θέλω δώσει μόνο*».

Un altro inconfondibile particolare del duetto tra i due eroi è preso poi, ci pare, da un'altra scena della medesima commedia italiana che ha sempre per protagonisti il Capitano Malagigi e il suo servo. Il motivo è espresso nei vv. 47-52 sempre della stessa scena del *Katzúrbos*, mentre il luogo corrispondente della commedia italiana è nella scena 6a dell' Atto primo. Si tratta, come si può vedere, di un caratteristico bisticcio o «lazzo» di parole tra il Capitano e il suo accolito che è ripreso senza alcun dubbio anche nella commedia cretese.

Nella scena citata della commedia italiana (ed. cit., pp. 29 e ss.) il Capitano si vanta come sia richiesto continuamente di consiglio per cose guerresche da tutti i principi della sua terra: e non solo nel consigliare, ma anche nell' atto pratico, per così dire, non è da meno. Si vedano le sue espessioni (l. cit., p.30):

> «*...Al corpo della consagrata, intemerata, pura, ch'io non vo' dire, che quel giorno ch'io non mi trovo in qualche scaramuccia sanguinosa, non è ben di me; e ti giuro, che non è passato mai tanto tempo, ch'io non dessi a bere a questa spada, che dal dì che tu stai con esso me.*

FAG. *Che vuol dire, dar da bere alle spade; oh! bevon le spade?*

CAP. *Si vede bene, che tu non sei pratico nella guerra. Il ber delle spade non è se non il sangue delle persone che s'ammazzano, e si feriscono di giorno in giorno.*

FAG. *Oh questo è il bel punto! E quanto al magnar, che magnano?*

CAP. *La mia non si pasce se non di cuori di capitani; l'altre poi, di manco conto, magnan gambe, spalle e braccia, che si minuzzano scaramocciando.*

FAG. *Oh buono, oh buono! Ma la mia si sarebbe morta di fame, se non si avesse magnato un pezzo di fodero...*

E si vedano quindi, nella scena citata della commedia cretese, le analoghe uscite del bravo Κουστουλιέρης con gli interventi del servo, fino alla battuta finale identica e inconfondibile (ed. cit.; pp. 20-21):

ΚΟΥ. *'Οιμέ, κι' ἂς ἤμουν ἐδεκεῖ, νὰ μπῶ νὰ πολεμήσω*
σ' ἕνα φουσάτο μοναχός, τρακόσους, νὰ ξεσκίσω
σολδάδους, καὶ τσαούσηδες...
... καὶ τὸ σπαθί μου σὲ καρδιὲς πασάδων νὰ χορτάσω.
ΚΑ. *Πῶς; τρώσινε καὶ τὰ σπαθιά;*
ΚΟΥ. *Τρῶσι μαθὲς κι' ἐκεῖνα.*
ΚΑ. *'Ετοῦτο δὲν τὸ κάτεχα. Γιαῦτος ἀπὸ τὴν πείνα*
ἔφαγε τὸ φηκάρι του καὶ τοῦτο τὸ δικό μου...

È evidente, ci pare, a questo punto, che la scena in oggetto della commedia cretese è stata costruita sulla base degli elementi che ritroviamo nelle due scene citate della commedia italiana del Piccolomini.

La sostanziale identica successione degli avvenimenti, e le numerose e indubbie corrispondenze letterali che si riscontrano nel dialogo tra i due personaggi, non possono, ci pare, lasciare adito a dubbi. Qui infatti le riprese espressive e i veri e propri «calchi» di termini o frasi caratteristiche sono troppo evidenti per pensare a rapporti indiretti di affinità o a riscontri casuali. Piuttosto passa in secondo piano, per così dire, l'analogia da noi altra volta riscontrata, tra questa medesima scena della commedia cretese e qualche punto dell'*Olimpia* di G. B. Della Porta. Se però la dipendenza dal Della Porta è da considerare, per così dire, più alla lontana per ciò che riguarda i precisi particolari espressivi e fraseologici del racconto vero e proprio (come ad es: nella scena della «lezione di scherma»), essa non viene sminuita, d'altronde, per ciò che concerne l'analogia di fondo che pur sempre rimane fra *lo stile* e *il linguaggio* comico che stanno alla base di questa (e delle altre due commedie cretesi) e il corrispondente stile o linguaggio dell'autore napoletano, che è quello ormai pienamente maturo della commedia fine secolo, pronto a passare nei moduli liberi e spregiudicati dello spettacolo dell'Arte, ed a riceverli, anche, a sua volta, vivificati dall'uso quotidiano della scena.

Così se nel nostro caso i particolari meccanici, diciamo, dello svolgimento dell'azione, la varia successione dei «lazzi» nel dialogo tra il servo e il capitano, discendono dai luoghi citati della commedia del Piccolomini, la *struttura* però generale nella quale essi sono inseriti ed utilizzati, la tessitura rigogliosa ed esuberante del linguaggio, della

aggettivazione, del lessico ecc. sono senz'altro quelli ormai più maturi e compiuti della piena coscienza barocca e secentista, di un Della Porta, appunto, o addirittura, come vedremo, dei veri e propri pezzi dei professionisti dell'Arte [1].

In ogni caso l'utilizzazione di questo testo del Piccolomini da parte del poeta cretese chiama in campo, tra i possibili modelli delle commedie cretesi, oltre a quelli già da noi indicati in autori altamente significativi della produzione comica italiana del tardo Cinquecento (come lo Sforza Oddi e il Della Porta), anche la produzione teatrale direttamente legata all'attività degli *Intronati* di Siena, certamente uno dei circoli più vivaci e significativi nell'ambito della produzione comica del Rinas-

---

1. Si veda così, per una possibile esemplificazione, la descrizione esuberante e tipicamente barocca della battaglia che ritroviamo in bocca al Μπράβος nella commedia cretese (sc. cit. vv. 23-28):

'Εκεῖ ὁπού πολεμοῦ, τ' αὐτιά σου νὰ γρικοῦσι
χίλια ταμποῦρλα 'ς μιὰ μεριὰ κι' εἰς ἄλλη
[νὰ χτυποῦσι,
χίλιες λουμπάρδες νὰ βροντοῦ καὶ χίλιες στὸν ἀέρα
παντιέρες ὀμορφότατες νὰ βλέπης πᾶσα μέρα·
χέρια καὶ πόδια νὰ θωρῆς 'ς τσὶ κάμπους νὰ κυλιοῦνται,
κι' ἀρίφνητες ἀρκουμπουζιὲς τριγύρω νὰ γρικοῦνται.

o ancora le sue «hiperboliche» uscite dei vv. 43-46:

'Οιμέ, κι ἂς ἤμουν ἐδεκεῖ, νὰ μπῶ νὰ πολεμήσω.
σ' ἕνα φουσάτο μοναχός, τρακόσους νὰ ξεσκίσω
σολδάδους καὶ τσαούσηδες, καὶ χίλιους γιανιτσάρους
μὲ μιὰ θωριὰ ἀγριότατη νὰ διώξω σὰ γαϊδάρους.

e si confrontino con i passi del Della Porta già da noi citati nel nostro precedente lavoro (art. cit. pp. 186-87):

S'ella mi vedesse in mezzo un essercito di nemici, dove non si vede altro che spronar cavalli, abbassar lancie, *sonar tamburri e trombe, scaricar archibuggi, bombarde e artegliarie,* e io con questa mia Balisarda aprir elmi, forar corazze, romper teste, tagliar colli e infilar cuori; s'ella mi vedesse con una lancia in resta e prima che si pieghi buttar in terra almen sette persone, mi giudicarebbe un fulmine di guerra.

e, sempre nella stessa scena:

Deh, che m'attaccassi ora alla scaramuccia con *mille persone, chè in tre colpi ne vorrei far cento pezzi di tutti*; che non vorrei mai tirar colpo che non andasse a pieno, *nè volger sguardo che non mi facessi fuggir dinanzi una compagnia.*

Come si vede c'è un'esuberanza di linguaggio e una secentistica inventivitá» che invano cercheremmo nella commedia del Piccolomini o in qualsiasi altro dei testi comici italiani della prima metà del Cinquecento.

cimento italiano, e del quale il Piccolomini è il rappresentante più insigne.

Anche se cronologicamente risalente alla prima metà del secolo, il teatro dei letterati senesi fu senz'altro fra quelli che maggiormente influirono nello sviluppo e nella caratterizzazione del miglior teatro comico tardocinquecentesco e secentesco, e quello che in ultima analisi, ebbe maggior fortuna durante il secolo (e non solo in Italia), fino ad essere assunto, nei suoi elementi costitutivi e nella sua tecnica spigliata e moderna, dai professionisti dell'Arte. Incontriamo infatti già in esso quegli elementi che fecero anche la fortuna di autori più tardi e teatralmente più spregiudicati (come appunto un Della Porta) e che sono poi quelli sui quali si fondano principalmente i canovacci della commedia dell'Arte: il frammentismo comico, l'accesa coloritura dei diversi tipi (il Dottore, il Capitano, il Pedante ecc.) a scapito della vera e propria trama dell'insieme, la stessa esuberanza quasi secentista del linguaggio e delle «invenzioni» comiche [1]. Vi incontriamo, cioè, in ultima analisi, delineati in maniera analoga, e soprattuto con quel rilievo che prima notavamo, i tipi che dominano e reggono lo «spettacolo» anche nelle nostre commedie cretesi: in particolare il tipo del Capitano, come abbiamo visto, ma anche il tipo del servo, del «parassita» cioè ingordo e insaziabile, del Vecchio amoroso, del Pedante, ecc., delle giovani servette maliziose e delle *entremetteuses* vecchie ed esperte. Vi incontriamo poi, ad es. un elemento strutturale che sembra essere tipico di questi comici e abbastanza rilevato e presente anche nella commedia cretese: quello cioè della «beffa», della burla giocata, di solito, al vecchio innamorato ridicolo o al Capitano millantatore, beffa che, nella quasi totalità dei casi, non è mai legata all'intrigo della commedia, alla trama principale, ma vive tutta in se stessa, quasi inserzione comica «stravagante», ma vivacissima e movimentata [2]. Si veda così negli *Scambi* (1574) di Belisario Bulgarini, Accademico Aperto Intronato, il tiro giocato a Messer Gramatica pedante, innamorato della cortigiana Sofronia, che viene introdotto in casa dell'amata, travestito da beccamorto e quindi fatto

1. Vedi, per questo, N. Borsellino, *Introduzione* a *Commedie del Cinquecento*, vol. I, Milano 1962, pp. XXIX-XXXI e la più recente *Letteratura Italiana. Storia e testi* della serie laterziana, in part. il vol. IV, tomo II (*IL Cinquecento*), pp. 24-29.

2. Sulla estensione e il rilievo che tale elemento assume nel teatro degli Accademici senesi vedi l'articolo di Mireille Celse, Un problème de structure théâtrale: «beffa» et comédie dans le théâtre des Intronati de Sienne, in *Revue des études italiennes* XV (1969) 243-257.

oggetto dei soliti scherzi buffoneschi, o nello stesso *Alessandro* del Piccolomini si veda il vecchio Gostanzo che, innamorato della moglie del Capitano Malagigi, viene introdotto in casa di quest'ultima, travestito da «magliano» e quindi chiuso nella stanza del «necessario» (Atto III, sc. 4a) proprio come succede al Pedante innamorato dello *Stathis* [1].

Uno scavo meticoloso e paziente dunque di questa produzione comica o di quella immediatamente posteriore, ad essa più strettamente legata, può portarci certo, crediamo, a individuazioni abbastanza sicure e significative senz'altro di quello che dovette essere il *domaine* latterario prevalentemente usufruito dagli autori cretesi.

Per ciò che riguarda, ad es. la caratterizzazione e le «azioni» del Capitano che tanto rilievo assumono, come abbiamo visto, nelle tre commedie cretesi, si vedano ancora *Gli Inganni* di Niccolò Secchi (Firenze 1562), una commedia che già nel titolo ci ricorda il maggior testo degli Accademici senesi. Si veda in particolare, nell'Atto II, sc. 9a la notevole «entrata» del personaggio con le sue solite vanterie e le caricature del servo Straccia, e in VI, 2 e 3 le scene di assalto alla casa della cortigiana Dorotea di cui il bravo è innamorato.

E si vedano ancora, in un altro versante, ma sempre per il medesimo personaggio di cui dicevamo, la numerose, commedie di Girolamo Parabosco, il prolifico autore vicentino della metà del Cinquecento: si vedano in particolare i *Contenti,* il *Pellegrino* e il *Marinaio* dove compaiono caratteristiche e ben rilevate figure di «bravi» (è nel Parabosco infatti che tale personaggio fa la sua più compiuta e costante apparizione, contornato dal variegato mondo di meretrici e vecchie mezzane che in questi testi hanno altrettanto rilievo) [2]. Si veda infine abbastanza vicina a questa «definizione» del bravo che incontriamo nel Parabosco, la caratterizzazione del bravo Galdelone nella *Leonida* di Benetto Ghi-

1. Anche qui, come è noto, oggetto delle cupidigie del Δάσκαλος, è la moglie, del Capitano— donna, di solito, di facili costumi—e in casa di quest'ultimo è probabile che sia avvenuta la «burla» di cui abbiamo nel testo solo una menzione indiretta (Atto III, 236 e 249). Per ciò che riguarda gli scherzi e le beffe di cui veniva di solito fatto oggetto il Pedante ridicolmente innamorato, si veda A. Graf, *I Pedanti* in *Attraverso il Cinquecento,* Torino, Loescher 1926, pp. 160-61.

2. Si veda, per questi «bravi» del Parabosco l'ancora utile G. Senigaglia, *Capitan Spavento,* Firenze, Seeber 1899, pp. 100-103. Ivi, pp. 103-105, è ricordata pure la *Leonida* del Ghirardi. Quanto ai personaggi femminili cui accennavamo si ricordi almeno la Polissena dell'*Hermafrodito* (Venezia 1549), già segnalata da L. Politis, *Introduzione* all'ed. cit. del *Katzúrbos,* p. ρα'.

rardi (Venezia 1585). Si confronti, in particolare in questa commedia la scena in cui egli ha uno spassoso battibecco con la cortigiana Doralice, che si conclude dopo un crescendo reciproco di epiteti ingiuriosi con un irriguardoso «innaffiamento» del nostro eroe. Si vedano, nell'edizione citata (*presso Paolo Mescho*) le cc. 75^{v} e sgg., in part. c. 77^{r} dove interviene la serva Raspina:

> ...Voglio lavar il capo a costui d'aque di fior
> di fiche, poi che sua madre deve esser morta, non
> gli può più far questi servitij...

e si vedano le imprecazioni di Galdelone:

> — Che diluvio è questo? Ohi me mi aniego,
> piscio di tre giorni. Ti farò finir la tua
> vita in un pozzo, in una ronga, carozza da
> nolo. Se non fusse che il perder il tempo
> qui mi farebbe arruginir tutte quest'arme
> darei principio all'ultimo tuo fine, uccellaccia
> spennata...

E si confronti con *Katzúrbos*, III, 8, la scena in cui *Κουστουλιέρης*, dopo un crudo diverbio con Πουλισένα alla finestra viene analogamente «innaffiato» da quest'ultima con la medesima acqua (si vedano in particolare i vv. 463-472 dell'ed. Politis) [1].

Nè si dimentichi, da ultimo, la figura del Capitan Bucefalo nella *Fanciulla* di G. B. Marzi, commedia che si è rivelata, d'altronde, come fonte ben precisa di alcune caratteristiche scene del *Katzúrbos* [2]. È anch'esso un esempio non trascurabile del genere e dà vita certamente ad alcune scene e ad un tipo di «azioni» sulla scena, di quelle che indubbiamente avranno più fortuna nello spettacolo dei comici di mestiere [3].

1. Sulla fortuna e l'impiego di questa scena nella commedia dell'arte vera e propria segnaliamo qui due notevoli testimonianze figurative, rispettivamente in un disegno di G. F. Barbieri detto il Guercino (vedi *Storia della letteratura italiana,* Milano, Garzanti, vol. (*Il Seicento*), p. 576 e in uno dei celebri affreschi del castello di Trausnitz a Landshut in Baviera [si veda Franz Rauhut, *La Commedia dell'Arte italiana in Baviera: Teatro, pittura, musica e scultura,* in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed Età barocca* a cura di M. T. Muraro, Firenze, Olschki 1971 (Fondazione Giorgio Cini-Civiltà Veneziana Studi 24), pp. 241-268, in part. p. 256 e fig. 8].

2. Vedi A. L. Vincent, Μιὰ πηγὴ τοῦ Κατζούρμπου, *Κρ. Χρονικὰ* 20 (1966) 7-16.

3. Vedile giustamente ricordate già in Politis *Introduzione* cit., pp. μθ'-ν'.

Non c'è dubbio infatti che con questi ultimi esempi di vere e proprie «azioni» mimiche sulla scena siamo già in presenza di quell'armamentario di *lazzi,* di gesti e trovate buffonesche che costituirà il repertorio più usato e abusato degli spettacoli dell'Arte. Come, d'altra parte, nella costituzione di certi «duetti» o coppie di personaggi e soprattutto nella costruzione tecnica dei loro dialoghi sulla scena, assistiamo precisamente alla cristallizzazione di veri e propri moduli e schemi, che sono poi quelli a cui faranno ricorso, nella loro improvvisazione gli attori professionisti. Moduli e schemi che ci sono spesso testimoniati, come abbiamo visto, dagli autori comici del più tardo Cinquecento, e in misura certo più esplicita e vistosa da quei numerosi componimenti *popolari* o *popolareggianti* che con più approssimazione e fedeltà ci hanno lasciato la documentazione scritta dell'Arte improvvisa [1].

Tale è ad esempio la tecnica dei dialoghi, per così dire a struttura parallela tra i personaggi più caratteristici e rilevati della commedia, come ad es. l'Innamorato e il servo che gli tiene bordone: il primo si perde, di solito dietro ai suoi concetti aerei e petrarchevolmente atteggiati, di ispirazione amorosa, mentre il secondo si richiama infallibilmente, in una sorta di controcanto a quelli che gli ispira la sua inesauribile fame: il tutto diciamo intessuto sullo stesso registro e sulle stesse modulazioni espressive [2]. E di questo tema e di questa stessa tecnica abbiamo un notevole esempio proprio nella scena iniziale del *Katzúrbos* dove incontriamo Νικολὸς tutto preso dal suo amore, accompagnato da Κατζάραπος che insensibile alla passione del padrone, tutto volge e stravolge ai piaceri del ventre: si veda Atto I, sc. Ia, vv. I-144 e in particolare vv. 130 e ss. dove abbiamo, a un certo punto recitato e suonato un vero e proprio duetto su questo motivo. La stessa ampiezza spropositata, dobbiamo dire, che il servo *ridicoloso,* il parassita cioè insaziabile assume in queste scene è il segno, come è stato ben osservato per la commedia italiana [3], di una matura caratterizzazione del personaggio pronto ormai per essere assunto come maschera fissa e cristallizzata.

Ancora un'altra serie di dialoghi che ci riportano alla stessa elabo-

1. Si veda per tali componimenti V. Pandolfi, *La Commedia dell'Arte, Storia e testo,* voll. I e II, Firenze Sansoni Antiquariato, 1957.

2. Si veda per questo G. Pullini, Stile di transizione nel teatro di Giambattista della Porta, in *Lettere Italiane* VIII (1956) 299-310.

3. G. Pullini, cit. pp. 302-303.

razione stilizzata è quella che riguarda i personaggi ancora più rilevati del Capitano e del suo Servo, dell'eroe vanaglorioso che parla di fantastiche e terribili imprese e del servo che, al solito suo, intona parallelamente il suo controcanto parodistico imperniato sui temi mangerecci (si veda, ad es. *Stathis* Atto I, sc. 3a, il dialogo tra il Μπράβος e Πετροῦτσος). Anche in questo caso, nelle commedie cretesi, lo stile e la costruzione tecnica del dialogo rivelano le caratteristiche ben precise di un' estrema stilizzazione molto vicina a quella delle ultime elaborazioni italiane del genere erudito (quali sono appunto i testi del Della Porta) e a quelle esemplari e significative del gusto più diffuso e popolareggiante. Si veda ad es., a campione di siffatte composizioni popolaresche o popolareggianti qualcuno dei testi riportati dal Pandolfi nei primi due volumi della sua *Commedia dell'Arte,* sotto la rubrica del *Zanni,* per il parassita perennemente affamato e insaziabile, del *Magnifico,* per la figura del vecchio ridicolo e innamorato, e così del *Capitano,* del *Dottore,* degli *Innamorati...* Si veda così per quanto riguarda il primo, e cioè la sua caratterizzazione di servo mangione e parassita, il *Dialogo fra Patrone e Zanni* (vol. I, pp. 189-92) e il *Sontuoso Pasto del Zanni* (pp. 192-96), con il suo colorito e inesauribile vocabolario culinario, e si confrontino questi testi con le ugualmente insistite e barocheggianti caratterizzazioni del δοῦλος φαγὰς nelle commedie cretesi (soprattutto nel *Katzúrbos*).

Si veda ancora, per la figura del Capitano, e la costituzione della coppia Capitano-Servo, il caratteristico *Contrasto di bravura fra il Capitano Deluvio e Zan Badil* (ivi, pp. 348-51), dove si noterà quella precisa cristallizzazione del dialogo di cui dicevamo, sempre più costruito ormai su un preciso registro di espressioni formulari e meccanicamente evocatrici:

CAP. Deh, perchè non è vivo Ettor Troiano,
Achille, e Annibal Cartaginese,
Con quel, ch'acquistò il nome d'Africano,
Alessandro, che tutto il mondo prese,
E Pompeo con Cesare Romano,
E con meco venissero a contese,
Che io gli vorria con questo pugno solo
Tutti sbalzar da l'uno a l'altro polo.

BAD. Deh, perchè non è viv'ades Tripò,
Zan Petta, Tabarì, e Zan Fritada,

E quel valent me parent Menestrò
Fra i mangiador ol prim de la Valada,
Panza de Pegora, Panza de Castrò,
Insiem con Polenta, e Zan Colada,
Che me dò vant, si be' i' haves bon dent
I vorev mangià in Levant, chigà in Ponent.

E, più oltre i due sonetti contrapposti (ivi, pp. 350-51):

CAPITANO

Se Serse e Ciro oggi fossero al Mondo,
Che tanto ardire mostraro pel passato
Che 'l nome suo temuto in ogni lato
Era ove il Sol gira a tondo a tondo.
Alessandro, e Annibale furibondo,
Con Cesare e Scipione accompagnato,
Che nel suo cuor mai timor ci è albergato,
Se fosser vivi li trarrei al fondo.
E se insieme con lor fosse Pompeo,
Fra i Greci Achille, et il suo figlio Pirro,
Ancora di Troia Ettor, quel Semideo,
Non ti pensar, che col veloce giro
De stà mia spada mi fesser Trofeo,
Ma tutti ucciderei con un sospiro.

BADILE

Deh, perchè ades non è viv Agramant,
Re Carol, Orland, e Rinald
Rugier, Feraù e Serpentì,
Grandoni, insiem con Aquilant.
Mandricard, Re d'Alger e Sacripant,
Guido Selvaz, e Astolf paladì,
Grifò, Brunel, Oliver e Zerbì,
Anzelica, Marfisa e Bradamant
E che tug costor fus tramudat
In lasagn, in polenta, in maccarò,
Col formai, col boter accomodag,
Allora sì faref gros i bocò,

E al desch starif semper sentat,
Fina che l'aves tug in dol ventrò.

E si confronti, per una precisa rispondenza nello schema generale, ma anche per alcune vere e proprie coincidenze espressive, la presentazione dei due omologhi personaggi nelle commedie cretesi, con le analoghe «nostalgie» guerriere del μπράβος (si veda ad es. *Stathis*, 1, 3, vv. 83-90) e i paralleli, caratteristici stravolgimenti del servo.

Si vedano, infine, sempre come esempio di tali componimenti «popolari» alcuni degli opuscoli di Giulio Cesare Croce, di quelli particolarmente attinenti ai personaggi e alle scene comiche del teatro del Arte. Come, ad es., *la Vita Gesti e Costumi di Giandiluvio da Trippaldo, Arcingordissimo Mangiatore e Diluviatore del Mondo...* (Bologna, s.d.), per la estrema, ormai caratterizzazione del Parassita pantagruelico o *Le Tremende Bravure del Capitano Belerofonte Scarabombardone da Rocca di ferro. Tratenimento in dialogo...*(Bologna 1956), per l'altrettanto rilevata caratterizzazione del Capitano fanfarone e vanaglorioso.

Particolarmente interessante per noi quest'ultimo componimento, poichè ci attesta la fortuna e la diffusione anche a livello «professionistico» e popolareggiante di quel medesimo episodio della *Prigione d'Amore* di Sforza degli Oddi che abbiamo visto già direttamente utilizzato, come è noto, dall'autore dello *Stathis*.[1] (Non ci par dubbio infatti che, come

1. Si veda il nostro *Preliminari alle commedie cretesi... cit.*, pp. 89-101. Il rapporto tra quei due testi che a noi pare imporsi con assoluta evidenza e senza possibilità di dubbio lascia dubbioso, a quanto pare, invece, G. Spadaro, secondo il quale bisognerebbe supporre l'esistenza di un ulteriore modello che avrebbe agito da tramite fra il testo dell'Oddi e la commedia cretese (vedi *Byz. Zeitschrift,* 72, pp. 58-59 e *Studi di filologia cretese,* Catania 1979, pp. 28-29). Naturalmente non possiamo negare recisamente a priori che anche questo possa essersi verificato nella trasmissione di materiali e di schemi letterari così eterogenei e fluttuanti. Allo stato attuale della ricerca tenderemmo ad escludere tuttavia una simile ipotesi, per almeno due ordini di motivi: e per la datazione, già di per sè abbastanza tarda della commedia dell' Oddi da noi presa in esame e poi, non ultimo, per la notevole e quasi straordinaria vicinanza e quasi identità espressiva e fraseologica tra i vari luoghi paralleli da noi messi a confronto. Senza contare poi che alcuni significativi e non trascurabili indizi ci autorizzano a pensare addirittura ad un'incidenza ancora maggiore proprio di questo medesimo testo dell'Oddi su quella che dovette essere la più ampia redazione originaria della commedia cretese, non pervenuta, come è noto, fino a noi. (Si veda, ades., l'interessantissimo caso giustamente notato da L. Martini nelle note alla sua ed. critica dello *Stathis,* Salonicco 1976, p. 175). Quanto alle lievi modifiche e differenziazioni notate dallo Spadaro—abbastanza limitate di numero, ci pare, e in realtà

attesta ineludibilmente il nome dato al suo protagonista, l'ispirazione prima sia venuta al Croce dalla commedia dell'Oddi, anche se poi nella costruzione materiale del suo dialogo, estremamente scarnificato e veloce egli si allontana dai modi e dalle invenzioni della commedia scritta, per riflettere piuttosto i termini e le movenze del canovaccio improvviso).

Ne diamo qui qualche *specimen,* per l'estrema rarità del libretto [1], ed anche perchè estremamente rappresentativo, ci pare, della tecnica e dello stile che ormai, sulla soglia del Seicento, dominavano in siffatte composizioni: tecnica e stile che, in qualche modo, troviamo riflessi anche nei testi cretesi. Ormai il dialogo tra i due personaggi è un dialogo tra sordi, si può dire: il Capitano, con aria molto seria, e in maniera sempre più spiritata, insiste a raccontare prodigi e a fingere situazioni di eroismo e di forza completamente inverosimili, mentre il servo, in ironici «a parte» rivolti allo spettatore lo riconduce alla sua ben misera e cruda realtà:

Capitano: — Hai tu fatto dar giunta
a quel spadon antico,
tu sai ben qual io dico,
quel ch'avea l'altra notte
quando fei sì gran botte
contra quei dieci bravi
che quei dodici travi
tagliai, e quel pilastro.
Frisetto: — I' l'ho portata al mastro
e insieme la rotela
ch'era spezata anch'ela

scarsamente significative—esse si possono far risalire ci sembra senza difficoltà direttamente all'autore cretese: tracce evidentemente di altre sue letture sempre in quel medesimo campo della produzione comica italiana o necessità di adeguamenti per il pubblico greco. Come la sostituzione, ad esempio, del nome Baldi, piuttosto ostico ad un pubblico non italiano, con quello che dovera risultare certo più facilmente accessibile di Zenoni, nella coppia, pure cristallizzata Bertoli e Baldi (e si noti la stessa trasformazione di Bartoli, nella forma veneziana, e più familiare, di Bortoli.

1. Citiamo da uno dei due esemplari esistenti presso la Biblioteca bolognese dell'Archiginnasio (segn. A. V. G. IX, I. 120): Le Tremende Bravure / del Capitano / Belerofonte / Scarabombardone, da Rocca di ferro. / Tratenimento in Dialogo. / Di Giulio Cesare Croce. / [fregio] / In Bologna, per Girolamo Cocchi, al Pozzo Rosso. / *Con licenza de' Superiori. E Privilegio* / S. d. [ma 1596].

quando vi furon date
quell'aspre bastonate.
Cap. Che dici tu forfante.
Fris. Dico che se Murgante,
Orlando e Rodomonte
Sobrin, Gradas, Calmonte
Zerbin et Isabella,
Margutte et il Gonella
e tutti i Paladini
tornassero i meschini
al mondo un'altra volta
tutti dariano volta
inanti al vostro aspetto.
Cap. Vami porta quel peto,
il zaco, e quel piastrino
e guarda quel uncino
che vi sono i cossali,
e portami i bracciali
con la goletta ancora,
e la spada che fora,
cioè da le stoccate,
over dà l'imbroccate,
la pica, il sped il scopio
e'l mio zuchetto dopio
con tutta l'armaria,
và presto e vienten via
con tutto quel che v'è [1]

1. Si confronti in *Stathis,* III, 1, vv. 65 e sgg. l'analoga movenza nel dialogo tra il Μπράβος e Πετροῦτσος:

ΜΠ. Πήγαινε δμπρὸς καὶ φέρε μου, Πετροῦτσο, τ' ἄρματά μου
γιατὶ μεγάλο πόλεμο μοῦ προμηνᾶ ἡ καρδιά μου.
ΠΕ. Κι ἐμένα ἀμάχη ἡ κοιλιά· μὰ ἴντα ἄλλα θὰ σηκώσης;
τὰ τόσα αὐτάνα ὁπού βαστᾶς δὲ φτάνου νὰ μαλώσης;
ΜΠ. Κι ἴντα βαστῶ παρὰ σπαθὶ καὶ τάργα καὶ στελέτο
τσελάδα καὶ τὸ τζάκο μου μόνο καὶ κορσαλέτο;
ΠΕ. Κι ἴντα ἄλλα θέλεις τὸ λοιπό;
ΜΠ. ...Μανίκες καὶ πουνιάλο
γαμπιέρες καὶ μανόπολα καὶ γουάντι χώρις ἄλλο.

E si veda ancora per il particolarissimo gusto «enumerativo» che vi si esprime un

Fris. Oimè che cosa v'è
di novo intravenuto
de'forsi aver veduto
la gatta del fornaio,
o il can del macellaio
ha sentito abbaiare,
pero si vuol armare...

E così di seguito in un'instancabile serie di botte e risposte imperniate sempre sulle trovate più inverosimili da una parte e sui commenti sempre più estremi e dissacratori dall'altra.

È chiaro ormai ci pare che con siffatte composizioni ci troviamo di fronte all'estrema frantumazione del testo comico nel teatro italiano, con una rarefazione sempre più vistosa dei dialoghi e dei contenuti, a favore del mero gioco mimico e verbale, del gesto buffonesco sempre più rilevato e caricaturale. Siamo, in sostanza, in presenza dei contrassegni più evidenti e rappresentativi del teatro popolareggiante dell'Arte. Se qualcosa di queste nuove forme e di queste nuove invenzioni tecniche si riflette nei testi cretesi—oltre ai vecchi contenuti anch'essi ormai pienamente stilizzati e cristallizzati—è segno certamente della loro estrema maturità anche cronologica e della loro certamente provata e riprovata esperienza del palcoscenico.

Palermo VINCENZO PECORARO

altro interessante «pezzo» del genere in *Fortunatos,* III, 1, vv. 1-14, dove sarà anche da notare l'indubbia corrispondenza di molti dei termini «armigeri» ivi menzionati: *τζάκους, πέττα, στόκους, μπίκιες, μπρατσάδες* ecc.