

Monika Surma-Gawłowska

Università Jagellonica  
di Cracovia

LA PAROLA E IL GESTO:  
ALCUNE CONSIDERAZIONI  
SULLE TECNICHE DI RECITA-  
ZIONE NEL TEATRO ITALIANO  
DEL CINQUECENTO

Il Cinquecento è un'epoca particolare per la storia del teatro italiano ed europeo. Dopo un oblio plurisecolare, sulla scia del rinato interesse per la classicità, torna in Italia l'idea del teatro, anche se i testi fondamentali per la riscoperta del teatro, come le commedie di Plauto e Terenzio, *De architectura* di Vitruvio e la *Poetica* aristotelica, sono conosciuti in Italia già nel secolo precedente<sup>1</sup>. Le prime recite in latino di Plauto e Terenzio – che si tennero nell'Accademia Romana di Pomponio Leto o a Firenze negli anni Ottanta del '400 – si configurano come “eletti agoni oratori; nell'incertezza totale che avvolge ancora i fatti del teatro si rispolvera l'idea quintiliana del rapporto fra eloquenza ed esibizione attorica: i testi vengono declamati in spazi privati, di solito sale o cortili, attrezzati occasionalmente con gradinate per il pubblico e su sfondi di apparati vagamente classicheggianti” (Brioschi-Di Girolamo 1994: 795). Ben presto tuttavia le rappresentazioni teatrali, inizialmente incerte e modeste dal punto di vista dell'apparato, diventano sempre più sfarzose, costituendo uno degli elementi di base della festa signorile. Con lo sfarzo degli allestimenti il signore manifesta il proprio potere, erigendo costruzioni provvisorie, impegnando somme da capogiro in rappresentazioni effimere, che non venivano ripetute quasi mai. Per ovvie ragioni nel contesto della festa, la quale di solito veniva organizzata in occasione di matrimoni, battesimi o visite di grandi personaggi, si ascriveva bene solo la commedia, essendo la sua grande sorella, tragedia, uno spettacolo troppo “malinconico e di triste augurio”. Con il passar del tempo al posto delle recite in latino dei testi classici alla corte si cominciarono ad organizzare allestimenti di volgarizzamenti e poi di originali commedie in italiano, scritte ad imitazione dei classici. La prima originale commedia italiana in volgare è tradizionalmente considerata *La Cassaria* di Ludovico Ariosto, membro della corte ferrarese di Ippolito I d'Este. La commedia venne rappresentata in occasione del carnevale dell'anno 1508, con le scenografie di Pellegrino da Udine. Cinque anni dopo *La*

---

<sup>1</sup> Il trattato *De Architectura* di Vitruvio, il cui quinto libro è dedicato in parte alle questioni dell'edificio teatrale, viene ritrovato nel 1414, pubblicato nel 1486 e tradotto in italiano nel 1521. La *Poetica* di Aristotele è tradotta dal Valla in latino nel 1498, e nel 1549 dal Segni in italiano, nel 1429 Cusano scopre il cosiddetto *codice Orsiniano* contenente 16 commedie di Plauto. In generale negli anni 1472–1518 vengono pubblicati in Italia tutti i testi teatrali latini e greci all'epoca conosciuti.

*Cassaria* alla corte urbinata di Della Rovere fu allestita *La Calandria*, l'unica commedia del cardinale Bernardo Dovizi detto Bibbiena, amico del Bembo e Castiglione, messa in scena con le rivoluzionarie scenografie di Girolamo Genga. Finalmente nel 1518 esordì il terzo dei "padri fondatori" della commedia italiana, Niccolò Machiavelli con la sua *Mandragola*. A partire dagli anni Venti del '500 i titoli delle commedie italiane in volgare si susseguono con grande intensità, imitando e rielaborando trame, *topoi* e schemi ereditati dalla tradizione latina o quegli attinti al grande serbatoio del "commediabile" del *Decameron* boccaccesco.

I primi interpreti del teatro elitario cinquecentesco erano gli stessi membri della corte o delle accademie dove venivano allestiti gli spettacoli. Fra le accademie teatrali più famose, i cui membri scrivevano e poi interpretavano le loro pièces, spiccava quella "degli Intronati" di Siena, nata negli anni Trenta del secolo. In alcune città, come Firenze o Venezia, erano invece attive compagnie di dilettanti, amanti del teatro, i quali in occasione dell'allestimento assumevano il ruolo di attori-esecutori. Le "compagnie" fiorentine accettavano fra i propri membri anche artigiani o liberi professionisti, mentre le analoghe compagnie veneziane dette "della calza", attive dalla metà del secolo XIV fino agli anni Cinquanta del secolo successivo, erano composte di ragazzi provenienti da ricche famiglie patrizie. A Mantova invece a partire dalla seconda metà del secolo XVI nel campo teatrale eccelleva la comunità degli ebrei con a capo Leone de' Sommi, di cui avremo modo di parlare fra poco.

Parallelamente alla corrente elitaria e letteraria del teatro italiano cinquecentesco si sviluppò anche la sua variante meno raffinata – quella popolare. A Siena, in concomitanza con l'elitaria Accademia degli Intronati, erano attivi gruppi di artigiani-attori e drammaturghi, nei primi 30 anni dei cosiddetti Pre-Rozzi e a partire dal 1531 la cosiddetta Congrega dei Rozzi. Mentre i primi (il cui maggior esponente è da identificarsi nella figura di Strascino) rivelavano certe caratteristiche di professionismo, nel caso dei secondi l'attività teatrale aveva carattere esclusivamente dilettante. Il moderno teatro di attori professionisti nacque solo con l'avvento della commedia dell'arte<sup>2</sup>. Con la commedia mercenaria in Italia si afferma l'idea del teatro a pagamento, rivolto a un vasto pubblico eterogeneo, che si sottrae al controllo del potere, sfugge al contesto della festa signorile. Insieme alla nascita delle prime compagnie di professionisti cominciano a svilupparsi le strutture organizzative caratteristiche per il moderno teatro pubblico, proprio del secolo successivo. La commedia dell'arte nella sua epoca d'oro, nel cinquantennio che corre dagli anni Ottanta del XVI secolo fino agli anni Trenta del secolo successivo – quando i comici di professione dovettero far fronte alla crescente concorrenza del teatro d'opera – si sviluppa all'insegna di una particolare autonomia. L'universo a rovescio della commedia dell'arte si situa in opposizione sia verso il Potere, che verso la Cultura ufficiale e la Chiesa. Nel teatro all'improvviso l'attore fa a meno del testo letterario, diventa lui stesso autore, non ripete il testo, bensì lo crea. Il testo unitario, sacrificato in nome dell'economia dello spettacolo, viene sostituito dalla pluralità di sottostrutture, frammenti, maneggiati nel corso dello spettacolo a seconda delle necessità del momento. Sulla parola poetica sembra predominare il gesto scenico, il

---

<sup>2</sup> Il primo documento notarile, steso a Padova, che attesta fondazione di una "fraternal compagnia" dei comici professionisti risale al 1545.

quale diventa simbolo della concretezza scenica dell'allestimento. Ciò non vuol dire che gli attori professionisti non allestissero spettacoli stesi per intero, quali commedie, tragedie e pastorali scritti da autori di grido, o che non dessero alle stampe opere "regolari". Tuttavia la caratteristica fondante della commedia dell'arte diventò la mancanza del testo scritto – l'improvvisazione, con l'accento posto necessariamente sul professionismo dei suoi interpreti.

Parlando della recitazione nel teatro italiano del '500 bisogna dunque tener conto della duplicità delle sue avventure nel corso del secolo. Il teatro elitario, i cui interpreti sono prevalentemente dilettanti o semiprofessionisti, punta sulla parola e sullo sfarzo dell'allestimento, non potendo garantire agli spettatori una recitazione affascinante. Nel teatro dei professionisti la parola e la scenografia perdono la loro centralità, sostituite dalla recitazione – dal gesto.

Le tecniche della recitazione cinquecentesca possono ricavarsi da varie fonti, tra cui testimonianze iconografiche, relazioni degli spettatori e trattati dedicati ai vari problemi della messinscena. Fra i primi trattati contenenti preziose informazioni sulla recitazione si devono annoverare i testi di Leone de' Sommi, Angelo Ingegneri e di attore della commedia dell'arte, Pier Maria Cecchini<sup>3</sup>.

Agli anni Sessanta del Cinquecento risale la redazione di *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* del già menzionato Leone de' Sommi (1527?–1592), drammaturgo e corago-regista di vari spettacoli mantovani della seconda metà del secolo. A partire dal 1567 Leone de' Sommi diventa anche proprietario di una delle prime sale pubbliche che veniva affittata alle compagnie della commedia dell'arte, non essendo gli ebrei soggetti agli editti della Chiesa (la quale proibiva ai fedeli di affittare stanze ai comici mercenari). Il trattato di Sommi, rimasto inedito fino al 1968, resta uno dei più preziosi documenti sulle tecniche della messinscena cinquecentesca. Nel 1598 venne invece pubblicato un altro importante trattato contenente alcune indicazioni sulla recitazione, ovvero *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche* di Angelo Ingegneri (1550–1613). Ingegneri, autore drammatico e corago, curò nel 1585 il celebre allestimento di *Edipo Re* di Sofocle, con cui venne inaugurato il Teatro Olimpico di Vicenza. La sua esperienza di regista dell'elitario Teatro Olimpico gli permise di elaborare una teoria della messinscena fortemente legata a modelli classici.

Anche se ambedue gli autori conoscevano bene le tecniche di recitazione della commedia dell'arte<sup>4</sup>, i loro testi sembrano rispecchiare la pratica del teatro letterario. La comunità degli ebrei guidata da Leone de' Sommi allestì a Mantova diverse commedie letterarie, a partire da *I Suppositi* dell'Ariosto (1563), Ingegneri invece – oltre agli

<sup>3</sup> Informazioni approfondite sugli autori si possono trovare in edizioni moderne delle opere in questione. Su Leone de' Sommi scrisse Ferruccio Marotti nella prefazione ai *Quattro dialoghi*, su Ingegneri Maria Luisa Doglio e su Cecchini Cesare Molinari, nell'introduzione a *Le Commedie* edita da Mondadori, Milano, nel 1983.

<sup>4</sup> Come si è già detto Leone de' Sommi aveva costanti contatti con le compagnie dei comici professionisti, invece Ingegneri frequentando la cerchia del cardinale Aldobrandini a Roma vi conobbe Isabella Andreini, una delle più celebri attrici della commedia dell'arte dell'epoca. Tale conoscenza gli permise di vedere più di una volta la compagnia di Isabella – i Gelosi – recitare commedie davanti all'Aldobrandini.

accademici olimpici – era legato all’elitaria cerchia di intellettuali romani, riuniti intorno alla figura del cardinale Cinzio Aldobrandini – protettore di uomini del teatro e lui stesso amante dello spettacolo. Ambedue gli autori dedicano molto spazio a problemi tecnici di allestimento, quali illuminazione, decorazioni e altri, ma mentre de’ Sommi si sofferma a lungo anche sulla recitazione, Ingegneri dedica al problema solo poche righe del suo trattato.

Diversa è l’impostazione del *Discorso sopra l’arte comica con il modo di ben recitare* di Pier Maria Cecchini (1563–1645?). Scritto dall’attore-capocomico a ritorno dalla tournée parigina nel 1608, il breve trattato è la prima prova di “codificazione precettistica” (Marotti-Romei 1994: 64) delle tecniche recitative della commedia dell’arte. Nel suo testo di Cecchini riassume esperienze dei comici della prima e seconda generazione dell’improvvisa per dare ai futuri “recitanti” indicazioni su come comportarsi sul palcoscenico nell’ottica dello spettacolo della commedia dell’arte. Oltre alle considerazioni generali sulla recitazione teatrale vi troveremo dunque anche osservazioni su questioni caratteristiche della commedia all’improvviso, come la distinzione in parti comiche e serie.

Tutti e tre gli autori articolano il discorso sulla recitazione intorno alla magica coppia della parola e del gesto, poiché – come dice Cecchini – “il farsi intendere è eccellenza della lingua, della voce e del gesto, onde è necessario il saper come si gesticoli, come si porta la voce e come s’adopra la lingua” (Marotti-Romei 1994: 70).

Nel suo trattato Ingegneri suddivide ogni favola rappresentativa in tre parti: apparato (che comprende scena, teatro, illuminazione e persone), musica e finalmente l’azione che contiene:

due parti: cioè la voce e il gesto, nelle quali due parti è riposta la totale espressione ed efficacia della favola, con ciò che sia che l’una riguarda l’udire e l’altra il vedere (Ingegneri 1989: 30).

Ingegneri punta sull’adeguatezza del naturale timbro della voce nonché sulla sua modulazione a seconda delle circostanze espresse nella favola scenica, in modo tale che essa sia in grado di esprimere gli affetti conenuti nelle parole:

nelle prosperità la voce dovrà esser piena, semplice e lieta, nelle contese e dispute eretta, nell’ira atroce e interrotta e aspera, nel sodisfare altrui, piacevole e sommessa; nel promettere e consolare, ferma e soave, nella commiserazione piegata e flebile, e nei grandi affetti gonfia e magnifica (Ingegneri 1989: 30–31).

Il gesto invece secondo lui consiste in:

movimenti opportuni del corpo e delle parti sue e specialmente delle mani e molto più del volto e soprattutto degli occhi. L’opportunità di esso si regge dalla qualità delle parole e delle sentenze e anco dell’ufficio che si tratta, come insegnare, commovere, riprendere e simili. Ed è da avvertire che l’affettazione la quale in tutte le cose è cattiva, in questa è pessima sommamente viziosa (Ingegneri 1989: 31).

Nell’armoniosa coordinazione del gesto e della voce, ovvero nella buona pronuncia e nei movimenti ben maneggiati, consiste l’essenza di una recitazione in grado di commuovere il pubblico:

tutta la vera lode d'uno spettacolo di scena consiste nella bella e convenevole pronunzia e nei movimenti della persona e specialmente della faccia verisimili e affettuosi, non potendo senza di questi l'istrione commovere l'animo dello spettatore (Ingegneri 1989: 31).

Nelle parole di Ingegneri riecheggia il giudizio di Vincenzo Galilei, uno dei padri fondatori del nuovo genere teatrale e musicale – il dramma per musica – il quale considerava la capacità di “suscitare gli affetti” lo scopo principale dell'arte del musicista:

Tutte le volte che il musico (...) non ha facultà di piegare gli animi degli uditori dove ben li viene, nulla et vana è da reputare la sua scienza et sapere (Galilei 1581: 90.2).

Anche il regista mantovano sottolinea l'importanza della pronuncia degli attori, la quale – secondo lui – deve esaltare il contenuto della favola scenica. Il problema della recitazione è discusso nel *Dialogo terzo*, in cui Veridico risponde alle infinite domande dei suoi interlocutori, Santo e Massimiano. Cominciando il discorso sulla recitazione parte dal testo, dicendo che il successo della messinscena dipende in primo luogo dalla scelta di una bella commedia in prosa, in grado di rapire gli animi degli spettatori. Sottolinea inoltre che la commedia deve essere nuova e non “stampata”, giacché la pubblicazione a stampa toglie alla commedia il suo valore di novità e sorpresa:

Prima mi sforzarei d'aver comedia che mi sodisfacesse, (...) e sopra tutto di bella prosa contesta, et che non fosse noiosa per molti soliloqui o lunghi episodii o dicerie impertinenti (...). Ma nova la comedia vorrei, se fosse possibile, o almeno poco nota, fuggendo più che potersi le stampate, quantunque più belle, sì perché ogni cosa nova più piace (Sommi 1968: 38).

Per non far credere ai lettori che la qualità della poesia sia l'unico valore della commedia, Veridico – esaltando il gusto del pubblico come il criterio principale di varie scelte drammatiche – afferma che prima di tutto importa “aver boni recitanti che bella comedia”, giacché “abbiamo veduto molte volte riuscir meglio, al gusto de gl'ascoltanti una comedia brutta, ma ben recitata, che una bella mal rappresentata” (de' Sommi 1968: 39). I “boni recitanti” di cui parla de' Sommi (premettendo che “atti, et che ubidienti esser vogliano”) devono prima di tutto possedere una quantità di doti innate, senza le quali a nulla serviranno le indicazioni contenute nel suo dialogo. Devono dunque caratterizzarsi innanzitutto di “bona pronuncia” giacché “questo più che altro importa”. Non meno importante è tuttavia il loro aspetto, “rappresentante quello stato che hanno da imitare”, e il timbro della voce. Sulla scia della regola aristotelica di verosimiglianza il regista mantovano spiega che la voce – ancor più dell'aspetto – deve riflettere il carattere del personaggio che l'attore avrà da interpretare, poiché alla bruttezza del viso si può rimediare con il camuffaggio del trucco scenico:

Pongo poi anco grand cura alle voci di quelli, perch'io la trovo una de le grandi et principali importanze che vi siano, né darei la parte di un vecchio ad uno che avesse la voce fanciullesca, né la parte da donna ad uno che avesse la voce grossa. (...) De le fatezze de i visi non mi curarei poi tanto, potendosi agevolmente con l'arte supplire, ove manca la natura, con tingere una barba, segnare una cicatrice, far un viso pallido o giallo (de' Sommi 1968: 40).

Anche se le doti naturali degli interpreti sono di fondamentale importanza, non assicurano certo una buona riuscita dello spettacolo se non vengono supportate da buone tecniche di recitazione. Gli attori devono dunque cercare di parlare forte, “senza però alzar la voce in modo da gridare, ma alzarla tanto temperatamente” quanto basta per

farsi udire comodamente da tutti gli spettatori, “acciò che non cagionino di quei tumulti che fanno sovente coloro li quali, per esser più lontani, non ponno udire, onda ha poi disturbo tutto lo spettacolo” (de’ Sommi 1968: 40). “Come vizio pestilente” proibisce agli attori “lo affrettarsi”, costringendoli a recitar molto adagio “per dar tempo alli spettatori di poter capir comodamente i concetti del poeta, et gustar le sue sentenze, non sempre comuni e trite” (ibidem). Le qualità di un recitante perfetto non si limitano tuttavia alla bella pronuncia. L’attore deve saper esprimere le emozioni dei personaggi interpretati, sostenendo la recitazione con dei gesti appropriati:

Bisogna che egli s’ingegni di variar gl’atti secondo la varietà delle occasioni, et imitare non solamente il personaggio che egli rappresenta, ma anco lo stato in che quel tale si mostra di essere in quell’ora. Per esempio se farà la parte di un servo in occasione d’una subita allegrezza saper spiccar a tempo un salto garbato, in occasione di dolore stracciare un fazzoletto co’ denti (...) e simili altri efficaci effetti che danno spirito al recitare (de’ Sommi 1968: 41).

In ciò l’attore o il corago-regista deve dimostrare intuito e comprensione dello spirito della “favola” teatrale, giacché sono cose che “il poeta nella testura della favola non può esplicitamente insegnare” (de’ Sommi 1968: 42).

Anche Pier Maria Cecchini nel suo *Discorso* dedica molto spazio al problema della voce e della “buona pronunzia”. A differenza del trattatista ebreo si dimostra molto più tollerante rispetto alle doti naturali degli attori. Da professionista di teatro e capocomico dice che:

quella voce che si possiede si può agevolmente compartire; quella che non si possiede per accidente si dee procurar con l’arte; quella che manca per natura, si dee con ogni pazienza tollerare... (Marotti-Romei 1994: 74)

Cecchini – come de’ Sommi – incoraggia gli attori a parlare forte, senza mandare però “in luogo picciolo fuori tutta quella gran voce che la natura ha concesso”, ma adeguarla alle dimensioni della stanza in cui si recita. Oltre alla forza della voce conta il lasiar uscire le parole “variamente”, a seconda dell’occasione del concetto, cioè del fine a cui tende” (Marotti-Romei 1994: 74).

Circa il movimento scenico tutti e tre gli autori insistono sulla naturalezza del gesto. Come fosse importante il movimento degli attori per Ingegneri lo testimonia il fatto che durante la messinscena dell’*Edipo re* fece dipingere il palcoscenico di vari colori per facilitare agli attori la “coreografia” studiata per la realizzazione della tragedia. Cecchini, pur riconoscendo che “il concetto senza il gesto è appunto un corpo senza lo spirito”, avverte che non si può gesticolare in modo esagerato.

che molti sogliono fare (...), che se girano gli occhi paiono spiritati, se muovono il piede sembrano ballerini, se le braccia barbagiani che volino e se voltano il capo scolari di Zan dalla Vigna (Marotti-Romei 1994: 74).

L’attore deve saper muovere tutte le parti del corpo “a tempo, con modo, con ordine e con misura”, seguendo il contenuto delle parole recitate.

Anche Sommi nel suo dialogo scrive che l’istrione deve:

fermar i piedi con appropriata maniera quando parla, et moverli con leggiadria quando gl’occorre, servar co’ il capo un certo moto naturale, che non paia che egli l’abbia affissato al collo co’ chiodi, et le braccia et le mani (quando non facci bisogno il gestar con essi) si

deono lassar andar ove la natura gl'inchina (...) sempre imitando et osservando il naturale di quelle qualità di persone che si rappresentano (de' Sommi 1968: 47).

E aggiunge ancora che “mai non bisogna voltar le spalle a' spettatori” e che “mentre si parla non si dee mai caminare, se gran necessità non ce ne sforza” (de' Sommi 1968: 48). Alla fine del terzo dialogo de' Sommi parla, con una sconcertante modernità, della “corporale eloquenza (...) la qual consiste nella dignità de i movimenti del capo, del volto, degli occhi e delle mani e di tutto il corpo)” che accomuna la sua visione della recitazione a quella dei comici professionisti:

Di atti e di parole vi ho detto altre volte che si compone la comedia, come di corpo et d'anima siamo composti noi: l'una di queste parti principale è del poeta, et l'altra è dello istrione; i movimenti del quale, chiamati dal padre della linqua latina eloquenza del corpo, son di tanta importanza, che non è per avventura magiore l'efficacia delle parole che quella de i gesti (de' Sommi 1968:) 47.

Le parole del Somi assomigliano al celebre “manifesto” della poetica degli attori professionisti pronunciato per bocca del Comico, controprotagonista del Forestieto del “Prologo” di *Il finto marito* (1618), commedia regolare di Flaminio Scala (1552–1624). Scala – il quale appartiene alla seconda generazione di attori professionisti – oltre ad essere autore di una raccolta di scenari destinati all'improvvisazione (*Il teatro delle favole rappresentative, ovvero la ricreazione comica, boscareccia e tragica*, 1611) era anche capocomico-regista della compagnia dei Confidenti. Nel “Prologo” Scala sottolinea l'importanza della composizione drammaturgica dell'opera destinata al palcoscenico. Dal punto di vista di un uomo di teatro – quale era lo Scala – più importante della perfezione letteraria dei dialoghi pronunciati è che la commedia sappia imitare la vita:

molti gran letterati, e de' migliori, per non aver pratica della scena, distendano commedie con bello stile, buoni concetti e graziosi discorsi e nobili invenzioni, ma queste poi, messe su la scena, restan fredde, perché, mancando dell'imitazione del proprio, con una insipidezza e languidezza mirabile, e talora con l'inverisimile, per non dir coll'impossibile, fanno stomacare altrui, né conseguiscono perciò il fine di dilettere (Marotti-Romei 1994: 61).

Tale scopo lo si può raggiungere solo ricorrendo alla “filosofia del gesto”: le parole sono solo una parte dello spettacolo, non il suo fondamento:

Chi vorrà adunque azzioni imitare, con le azzioni più se gli appresserà che con le parole, nel genere comico (Marotti-Romei 1994: 61).

Lo Scala arriva a dichiarare la supremazia del palcoscenico sull'arte del poeta, dicendo che

ogni minimo gesto a tempo et affettuoso farà più effetto che tutta la filosofia d'Aristotile o quanta retorica seppone Demostene e Cicerone, (...) perché i sensi da' sensi più agevolmente vengono mossi che dalle cose che sono in astratto, accostandosi sempre il simile volentieri al suo simile (Marotti-Romei 1994: 61).

Senza esitazioni il Comico dello Scala dichiara che “L'arte vera del ben fare commedie credo io che sia di chi ben le rappresenta” e siccome nessuno può “sapere meglio i precetti dell'arte che i comici stessi che ogni giorno gli mettono in pratica

esercitandola” il comico “può dar regola a’ compositori di commedie, ma non già quegli a questi” (Marotti-Romei 1994: 60).

Nella commedia dell’arte non c’è più un testo da “gustare”, non vi sono nemmeno decorazioni sontuose proprie per il teatro di corte, non essendo possibili allestimenti ricchi né per ragioni economiche, né per via del perenne viaggio in cui vissero i primi attori professionisti. La mancanza del testo poetico e della ricchezza del contorno scenico è ricompensata dal gesto. Analizzando le incisioni che rappresentano diversi personaggi dell’Improvvisa, ci accorgiamo subito di un’evidente artificiosità delle loro posizioni che si situano in contrasto con la posizione rilassata del quotidiano. Il carattere quasi disumano, burattinesco di quella famosa espressività dell’arte, che distorce il gesto e il corpo umano a segno d’artificio, è raggiunto attraverso una continua trasgressione dalla normalità. F. Marotti esprime l’idea in queste parole: “Il principio comune che definisce e qualifica la conseguente artificialità del corpo d’attore è il surplus di energia rispetto alla sfera del quotidiano” (Marotti-Romei 1994: XXVIII) Contrastando e contraddicendo le leggi del quotidiano, l’intero gioco scenico risulta conforme all’atmosfera di un universo a rovescio, di un antimondo, che unisce tutti gli elementi costitutivi dell’arte. La maschera facciale che portano le parti facete accentua l’artificialità della loro recitazione e connota la loro appartenenza a un’altra dimensione, onirica e convenzionale, a un altro tempo, alla parentesi dell’universo capovolto del carnevale, in cui tutto diventa fattibile e dicibile, giustificando al tempo stesso una gestualità tesa ai limiti del grottesco. Ora se si pensa agli Innamorati, al fatto che non portano la maschera, che “devono vestir galanti” e all’ultima moda e che la loro recitazione è priva di ogni elemento grottesco e artificiale, risultano le uniche parti che realizzino pienamente il principio di naturalezza e verosimiglianza implicito nel giudizio dell’Ottonelli: “(...) recitano poi improvvisamente o quasi improvvisamente, così addestrandosi ad un modo di recitare libero, naturale e grazioso”<sup>5</sup>. La naturalezza non è intesa come spontaneità, ma come un modo artificiale studiato per sembrare naturale e libero.

La capacità di fare sembrare naturale ciò che per natura è artificiale trova la sua migliore definizione nel già menzionato termine di *sprezzatura* usato dal Castiglione sulle pagine del *Cortegiano*, il quale considerava la prima condizione indispensabile per raggiungere la bellezza nell’arte quella di usare “in ogni cosa una certa sprezzatura, che nasconda l’arte e dimostri ciò si fa e si dice venire fatto senza fatica e quasi senza pensarli”<sup>6</sup>. Il concetto di *sprezzatura* è la parola chiave nelle discussioni della Camerata de’ Bardi oscillanti intorno alla nuova estetica della musica vocale destinata a sfociare nell’invenzione del melodramma, dove ancora una volta l’attore professionista viene posto per il musicista a modello. Per “pigliar norma di quello che convenga per l’espressione di qual si voglia concetto” il Galilei consiglia ai musicisti di andare a vedere le commedie “che recitano i zanni”:

Quando per lor diporto vanno alle tragedie et comedie che recitano i zanni (...) osservino di gratia in qual maniera parla, con qual voce circa l’acutezza, et gravità, con che quantità di

<sup>5</sup> Sono parole di G. D. Ottonelli riportate in (Tessari 1984: 25).

<sup>6</sup> Per l’interpretazione del termine e una vasta bibliografia sulla sprezzatura cfr. Z. M. Szwejkowski, *Między sztuką a ekspresją*, pp. 84-96.

suono, con qual sorte d'accenti ed di gesti, come proferite quanto alla velocità et tardità del moto, l'uno con l'altro quieto gentilhuomo, attendino un poco la differenza che occorre tra tutte quelle cose, quando uno di essi parla con un suo servo, ovvero l'uno con l'altro di questi (...), come quelli che grida, come il timoroso, e come quelli che esulta d'alegrezza, da quali diversi accidenti, essendo da essi con attenzione avvertiti et con diligenza esaminati, potranno pigliar norma di quello che convenga per l'espressione di qual si voglia altro concetto che venire gli potesse tra mano. (Galilei 1581: 89.5–6).

Quella peculiare drammaturgia d'attore che sta alla base della recitazione all'improvviso è concepita come il supporto fisico, l'appoggio di un *corpo-pagina* del comico, pronto a esprimere ciò che non sempre dicibile. Il concetto della commedia all'improvviso si realizza pienamente solo attraverso la fusione di due tipi di espressività, quella del gesto – esaltata nella figura dello Zanni – e quella della parola, propria per la recitazione aulica degli Innamorati. Il fascino dello spettacolo dell'arte sembra risiedere proprio nel contrasto che nasce non solo dall'accostamento degli elementi popolari, volgari delle “maschere” con la recitazione aulica, lirica degli Innamorati, ma anche dalla convivenza straordinaria e eccezionalmente moderna sul palcoscenico della parola e del gesto.

#### RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- ALONGE Roberto, DAVICO BONINO Guido (a cura di) 1989, *La storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino: Einaudi.
- APOLLONIO Mario, *Storia del Teatro Italiano*, 1946, 1950, Firenze: Sansoni.
- CECCHINI Pier Maria, 1608, Discorso sopra l'arte comica con il modo di ben recitare, (in:) Marrotti Ferruccio, Romei Giovanna, 1994, *La commedia dell'arte e la società barocca: la professione del teatro*, Roma: Bulzoni Editore, 67–76.
- CRUCIANI Fabrizio, SERAGNOLI Daniele (a cura di), *Il teatro italiano nel Rinascimento*, 1987, Bologna: Il Mulino.
- DE'SOMMI Leone, 1968, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, Milano: Il Polifilo.
- INGEGNERI Angelo, 1989, *Della poesia rappresentativa*, Ferrara: Istituto di Studi Rinascimentali.
- MAROTTI Ferruccio, 1976, Il teatro delle favole rappresentative: un progetto utopico, (in:) *Biblioteca Teatrale* 15/16, 191–215.
- MAROTTI Ferruccio, ROMEI Giovanna, 1994, *La commedia dell'arte e la società barocca: la professione del teatro*, Roma: Bulzoni Editore.
- MOLINARI Cesare, 1992, *L'attore e la recitazione*, Roma, Bari: Laterza.
- PIERI Marzia, 1994, Dal teatro di corte alla commedia dell'arte [Ferrara: Istituto di Studi Rinascimentali], (in:) *Manuale di letteratura italiana: storia per generi e problemi*, Franco Brioschi, Costanzo di Girolamo (a cura di), Torino: Bollati Boringhieri, 794–848.
- SCALA Flaminio, 1611, *Il teatro delle favole rappresentative, ovvero la ricreatione comica, boscareccia e tragica*, Venezia: Pulciani.
- SZWEYKOWSKI Zygmunt, 1992, *Między sztuką a ekspresją*, Kraków: Musica Iagellonica.
- TESSARI Roberto, 1991, *La commedia dell'arte e la società barocca: la fascinazione del teatro*, Roma: Bulzoni Editore.
- ZORZI Ludovico, *L'attore, la commedia, il drammaturgo*, 1990, Torino: Einaudi.

### Summary

#### Word and Gesture: a Few Remarks about the Declamatory Technique in the 16<sup>th</sup> Century

In her essay the author focuses her attention on the technics of acting in the very first period of the Italian theatre, reborn in XVI century. Analysing the tractat of A. Ingegneri, the dialog of L. de'Sommi and other testimonies devoted to the scene practice of those days, the author of the essay describe the main rules of acting, on the one hand referred to the court theatre, on the other to the commedia dell'arte. In the court theatre decorations and the text of the play used to count much more than in commedia dell'arte and were thought to compensate for – as even in part – the poor level of acting of the interpreters – courtiers. On the other hand the basis of the commedia dell'arte theatre was acting, whilst the role of decorations was very limited. Nevertheless the main rules of acting seem similar in both types of theatre.

### Streszczenie

#### Słowo i gest : kilka uwag o technice recytacyjnej we włoskim teatrze XVI wieku

Autorka szkicu koncentruje się na problemie gry aktorskiej w pierwszym okresie odrodzenia teatru w Italii w XVI wieku. Analizując m.in. traktat A. Ingegneriego, dialog L. de'Sommiego i inne świadectwa poświęcone ówczesnej praktyce scenicznej, nakreśla zasadnicze cechy wyróżniające grę aktorską epoki zarówno w kontekście teatru wysokiego, jak i komedii *dell'arte*. W teatrze dworskim słowo poetyckie i dekoracje odgrywały rolę niepomiernie większą niż w teatrze zawodowych komediantów i miały częściowo rekompensować skromniejsze umiejętności aktorskie odtwórców ról wywodzących się spośród dworzan. Komedia *dell'arte* kładła z kolei nacisk na profesjonalizm aktorów, podczas gdy rola dekoracji była bardzo ograniczona. Pomimo tych różnic zasadnicze założenia na temat gry aktorskiej okazują się wspólne dla obu rodzajów teatru.