

# La Commedia dell'Arte in Italia

---

**Bilić, Filip**

**Undergraduate thesis / Završni rad**

**2024**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Pula / Sveučilište Jurja Dobrile u Puli**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:137:596119>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-02-06**



*Repository / Repozitorij:*

[Digital Repository Juraj Dobrila University of Pula](#)



SVEUČILIŠTE JURJA DOBRILE U PULI  
UNIVERSITÀ JURAJ DOBRILA DI POLA

Filozofski fakultet  
Facoltà di Lettere e Filosofia

FILIP BILIĆ

**LA COMMEDIA DELL'ARTE IN ITALIA**

Završni rad  
Tesina di laurea triennale

PULA / POLA, 2024

SVEUČILIŠTE JURJA DOBRILE U PULI  
UNIVERSITÀ JURAJ DOBRILA DI POLA

Filozofski fakultet  
Facoltà di Lettere e Filosofia

FILIP BILIĆ

**LA COMMEDIA DELL'ARTE IN ITALIA**

Završni rad  
Tesina di laurea triennale

JMBAG / Numero di matricola: 0303097589

Studijski smjer/Indirizzo di studio: Talijanski jezik i književnost - Engleski jezik i  
književnost / Lingua e letteratura italiana - Lingua e letteratura inglese

Kolegij/Insegnamento didattico: Povijesni pregled talijanske književnosti / Profilo storico  
della letteratura italiana

Znanstveno područje / Area scientifica: Humanističke znanosti / Scienze umanistiche

Znanstveno polje / Campo scientifico: Filologija / Filologia

Znanstvena grana / Indirizzo scientifico: Romanistika / Romanistica

Mentor / Relatore: izv. prof. dr. sc. Martina Damiani

PULA, RUJAN 2024. / POLA, SETTEMBRE 2024



## IZJAVA O AKADEMSKOJ ČESTITOSTI

Ja, dolje potpisani Filip Bilić kandidat za prvostupnika Talijanskog i Engleskog jezika i književnosti ovime izjavljujem da je ovaj Završni rad rezultat isključivo mogega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na objavljenu literaturu kao što to pokazuju korištene bilješke i bibliografija. Izjavljujem da niti jedan dio Završnog rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz kojega necitiranog rada, te da ikoji dio rada krši bilo čija autorska prava. Izjavljujem, također, da nijedan dio rada nije iskorišten za koji drugi rad pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili radnoj ustanovi.

Student

Filip Bilić

U Puli, 16. rujna, 2024. godine



## IZJAVA

o korištenju autorskog djela

Ja, Filip Bilić dajem odobrenje Sveučilištu Jurja Dobrile u Puli, kao nositelju prava iskorištavanja, da moj završni rad pod nazivom La Commedia dell'Arte in Italia koristi na način da gore navedeno autorsko djelo, kao cjeloviti tekst trajno objavi u javnoj internetskoj bazi Sveučilišne knjižnice Sveučilišta Jurja Dobrile u Puli te kopira u javnu internetsku bazu završnih radova Nacionalne i sveučilišne knjižnice (stavljanje na raspolaganje javnosti), sve u skladu s Zakonom o autorskom pravu i drugim srodnim pravima i dobrom akademskom praksom, a radi promicanja otvorenoga, slobodnoga pristupa znanstvenim informacijama.

Za korištenje autorskog djela na gore navedeni način ne potražujem naknadu.

U Puli, 16. rujna 2024. godine (datum)

Potpis

Filip Bilić

# INDICE

INTRODUZIONE .....	1
1. Nascita della Commedia dell'Arte .....	2
1. 1.1. La rivoluzione del teatro .....	2
2. 1.2. Lo sviluppo della Commedia dell'Arte .....	4
2. Le maschere .....	8
3. 2.1. Il fenomeno delle maschere .....	8
4. 2.2. Pulcinella .....	9
5. 2.3. Zanni .....	11
6. 2.4. Arlecchino .....	12
7. 2.5. Colombina e le maschere femminili nella Commedia dell'Arte .....	14
8. 2.6. Altri Zanni importanti .....	16
9. 2.7. I vecchi .....	18
10.2.8. Gli innamorati .....	20
11.2.9. Il Capitano .....	22
3. Il concetto di "lazzo" nella Commedia dell'Arte .....	23
4. La Commedia dell'Arte e il suo carattere nomadico .....	25
CONCLUSIONE .....	28
BIBLIOGRAFIA .....	29
SITOGRAFIA .....	30
RIASSUNTO .....	32
SAŽETAK .....	33
ABSTRACT .....	34

## INTRODUZIONE

Lo scopo di questo lavoro è quello di collocare il fenomeno della Commedia dell'Arte all'interno del contesto storico, analizzando le sue caratteristiche peculiari e la sua influenza in Italia e all'estero. Il testo è suddiviso in quattro capitoli, nel corso dei quali viene posto l'accento sull'importanza delle maschere, sul ruolo degli attori e delle compagnie teatrali.

Il primo capitolo si focalizza sul teatro del XV e XVI secolo in modo da approfondire il ruolo delle commedie umanistiche e rinascimentali sullo sviluppo della Commedia dell'Arte. In questo periodo nasce l'esigenza di rappresentare commedie più realistiche, spesso basate sulla satira sociale, un elemento che nel Cinquecento verrà ripreso dalla Commedia dell'Arte. In seguito, ci si sofferma sulla nascita della Commedia dell'Arte, che si sviluppa nel clima della Controriforma quando vigeva la censura sul genere teatrale. Per tale motivo i testi scritti si riducono, favorendo l'improvvisazione basata sui canovacci, una semplice traccia narrativa che serviva agli attori come unico riferimento alla trama. Si analizzano in maniera approfondita le prime compagnie teatrali, spiegando i vari ruoli all'interno dei gruppi e mettendo in evidenza il successo di alcuni attori che si sono contraddistinti sulla scena italiana.

Il secondo capitolo approfondisce la funzione delle maschere nella Commedia dell'Arte, descrivendone i costumi, i tratti distintivi dei loro personaggi e la provenienza regionale. In questo capitolo le maschere vengono suddivise in quattro categorie principali: Zanni, Innamorati, Vecchi e Capitani. Una particolare attenzione è rivolta alle maschere di Zanni dal momento che si tratta della categoria più vasta, dentro la quale vengono nominate alcune delle maschere più note, come Pulcinella, Arlecchino e Colombina.

Il terzo capitolo è incentrato sulle tecniche teatrali della Commedia dell'Arte e soprattutto sui lazzi, gli intermezzi comici che molto spesso non erano legati alla trama principale, ma erano caratterizzati dalla loro natura gestuale e improvvisata.

Il quarto e ultimo capitolo si sofferma sul carattere nomadico dei gruppi teatrali e sulla vasta diffusione della Commedia dell'Arte all'estero.

# 1. Nascita della Commedia dell'Arte

## 1.1. La rivoluzione del teatro

Nel corso del XV secolo, con l'introduzione di "personaggi icastici" e trame più realistiche, ispirate ai classici, "la vita cerimoniale e festiva delle municipalità cittadine e delle nascenti signorie diventa" "sempre più intensa e articolata". Le prime recite di testi antichi in latino avvengono a Roma, Venezia e Firenze, promuovendo una nuova considerazione per il teatro drammatico "fondato sui valori sulla parola", con uno "scambio dialettico e dialogico fra degli attori" e il "pubblico"<sup>1</sup>. Con la riscoperta dei classici, presi come modello dagli scrittori del periodo, le commedie di Plauto e Terenzio vengono valorizzate e rappresentate durante varie celebrazioni come matrimoni e carnevali<sup>2</sup>. Tra i primi ad aver riconosciuto e promosso la commedia volgare nella propria corte troviamo Ercole I d'Este (1431-1505), duca di Ferrara<sup>3</sup>. Egli ha contribuito a rendere famosi gli spettacoli che combinavano elementi antichi e moderni, prendendo ispirazione dagli eventi socio-politici. In questo periodo, Ferrara, accanto a Roma e Firenze, diventa un importante centro per il teatro, per lo sviluppo e la sperimentazione scenografica e drammaturgica.<sup>4</sup> Nel 1508 viene messa in scena, a Ferrara, la *Cassaria*, opera di Ludovico Ariosto, "padre fondatore della commedia volgare". All'interno della commedia, Ariosto "si sforza" "di riscattare il classicismo antiquario dell'ambientazione" "in chiave attuale e cittadina".<sup>5</sup> Tra gli altri scrittori rinascimentali importanti per lo sviluppo della commedia volgare si ricorderà ancora Niccolò Machiavelli, autore della *Mandragola*, il

---

<sup>1</sup> Il concetto di "commedia" era inizialmente vago e veniva usato in riferimento a componimenti realistici a lieto fine. Nel corso del tempo, nascono le prime rappresentazioni teatrali con una struttura "in cinque atti preceduti da un prologo, che raffigura un fatto di ambientazione cittadina e borghese, entro coordinate di spazio e di tempo unitarie. "La scoperta delle grandi opere del teatro antico suggerisce" "l'idea di una nuova dignità letteraria della composizione drammatica, che si intuisce elemento-chiave di uno spettacolo ora quasi esclusivamente fondato sui valori della parola". M. PIERI, *Dal teatro di corte alla Commedia dell'Arte*, in *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi. Dal Cinquecento alla metà del Settecento*, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, Bollati Boringhieri, Torino, 1994, cit., pp. 794-795, 797.

<sup>2</sup> Ivi, p. 797.

<sup>3</sup> [https://www.treccani.it/enciclopedia/ercole-i-d-este-duca-di-ferrara-modena-e-reggio\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ercole-i-d-este-duca-di-ferrara-modena-e-reggio_(Dizionario-Biografico)/)

<sup>4</sup> M. PIERI, *Dal teatro di corte alla Commedia dell'Arte*, cit., pp. 795-796.

<sup>5</sup> Ivi, p. 798.



capolavoro del teatro rinascimentale, rappresentato a Firenze nel 1518, e Bernardo Dovizi da Bibbiena che, con la *Calandria* del 1513, ha consolidato il modello della commedia cinquecentesca, integrando elementi della novella e della drammaturgia latina.<sup>6</sup>

Oltre ai commediografi citati, “fino agli anni trenta” del Cinquecento, “si registrano almeno altre due eccezionali esperienze drammaturgiche”, “dovute a due scrittori di buone lettere che si rifanno direttamente al grande filone della comicità popolare prima che a Plauto e Terenzio: Angelo Beolco e Pietro Aretino”.<sup>7</sup> Adottando il nome del villano protagonista delle sue opere (Ruzzante), Angelo Beolco (1462 cca.-1542)<sup>8</sup> ha esplorato vari tipi di “forme drammatiche venete”.<sup>9</sup> Nelle sue opere ha cercato sempre di dimostrare il contrasto tra la vita rusticale dei contadini della Pianura Padana, basata sul duro lavoro fisico e l’amore verso la propria terra, e la vita urbana e culturale dei veneziani, riguardo alla quale esprimeva “scetticismo e disillusione”.<sup>10</sup> Nel corso della sua carriera, Angelo Beolco scrive diverse commedie in prosa, come *La Moschetta* (1528), *La Vaccaria* e *La Piovana* (1533), *La Fiorina* (1527-31) e *L’Anconitana* (1522-26) e vari dialoghi rusticali (*Parlamento*, *Bilora* e *Menego*).<sup>11</sup>

Pietro Aretino, invece, è noto per i suoi “esordi aggressivi e anticonformisti”, visibili nella sua commedia *La Cortigiana* (1525), “completamente riscritta in toni meno aspri nel 1534”, dove l’autore descrive la decadenza ecclesiastica, provocando la corte papale con il tono satirico tipico delle sue opere<sup>12</sup>. La sua opera successiva, *Il Marescalco*, pubblicata nel 1533, ma “composta nel 1526 in una redazione diversa, oggi perduta” è “un’ambigua metafora della vita di corte” che narra “la vicenda di una burla con cui il duca di Mantova finge di obbligare alle nozze un suo marescalco omosessuale”. Il tema della vita cortigiana è presente anche nelle sue opere successive, sorte dopo il suo trasferimento da Roma a Venezia come *La Talanta*, *L’Ipocrito* (1542) e *Il Filosofo* (1546), “puntigliosamente regolari,

---

<sup>6</sup> Ivi, p. 801.

<sup>7</sup> Ivi, p. 802.

<sup>8</sup> <https://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-beolco-detto-ruzzante/>

<sup>9</sup> M. PIERI, *Dal teatro di corte alla Commedia dell’Arte*, cit., p. 802.

<sup>10</sup> Ivi, p. 803.

<sup>11</sup> Tra le altre opere del Beolco si ricorderanno ancora l’egloga in versi *La Pastoral*, pubblicata nel 1521 e altri monologhi recitativi come la *Lettera giocosa* (1522) e la *Lettera all’Alvarotto* (1536). [https://www.treccani.it/enciclopedia/ruzzante\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ruzzante_(Enciclopedia-Italiana)/).

<sup>12</sup> M. PIERI, *Dal teatro di corte alla Commedia dell’Arte*, cit., pp. 804-805.

esemplate su Boccaccio e su Terenzio”. Nel corso della sua carriera, Aretino ha dimostrato una grande capacità e flessibilità di adattarsi ai gusti del pubblico e alle diverse situazioni politiche<sup>13</sup>.

La vivacità e la satira sociale presenti nelle opere di autori come Pietro Aretino, verranno riprese e sviluppate all'interno della Commedia dell'Arte.

## 1.2. Lo sviluppo della Commedia dell'Arte

Il periodo che va “dal 1545 circa, a poco oltre metà Settecento”, rappresenta l'inizio di un'industria teatrale organizzata grazie ad attori professionisti riuniti in compagnie stabili<sup>14</sup>. La Commedia dell'Arte nasce e si sviluppa in un periodo in cui le opere letterarie erano soggette a controlli e censure, quando “il genere comico” veniva “guardato con sospetto dalla Chiesa per i suoi spunti satirici”. A causa dei controlli si arriverà a una netta riduzione testo scritto, che lascerà spazio all'improvvisazione degli attori<sup>15</sup>.

Nella sua forma iniziale, la Commedia dell'Arte sintetizzava tutte le esperienze teatrali accumulate fino ad allora, combinando drammaturgia classica, linguaggio musicale, competenze artigianali e tecniche giullaresche, portando sulla scena le prime maschere. La Commedia dell'Arte trova le sue origini nella cosiddetta “commedia degli zanni”, basata sul contrasto tra Zanni (servitore bergamasco) e altre maschere come il Magnifico (mercante veneziano).<sup>16</sup>

Per lo sviluppo della Commedia dell'Arte erano importanti anche i buffoni, tra cui si ricorderà Zuan Polo (Ivan Paulovic) di Ragusa che ha introdotto nelle sue *performance* elementi dell'umorismo dialettale. In seguito, Cimador, il figlio di Zuan Polo ha contribuito allo sviluppo della commedia con l'aiuto di altri suoi contemporanei, tra i quali, l'autore-attore Angelo Beolco che, come si è detto precedentemente, contrapponeva nelle sue

---

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> R. TESSARI, *La Commedia dell'Arte. Genesi d'una società dello spettacolo*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2013, p. 36.

<sup>15</sup> C. SAMBUGAR – D. ERMINI, *Pagine di letteratura italiana ed europea. Profilo storico e antologia. Dal Rinascimento al Neoclassicismo*, La Nuova Italia, Firenze, 1994, pp. 587-588.

<sup>16</sup> M. PIERI, *Dal teatro di corte alla Commedia dell'Arte*, cit., pp. 837-838.

opere la vita rurale della zona padovana, con quella più urbana della società veneziana.<sup>17</sup> Un altro autore e attore teatrale che ha preso ispirazione dalla “dicotomia urbano-rurale” e dell’“uso di dialetti diversi” era Andrea Calmo che nelle sue opere rappresentava gli scontri tra la società urbana e quella rurale dialettofona, tra i giovani e gli anziani veneti, ma anche tra veneziani e personaggi stranieri che venivano a Venezia, più spesso come mercanti provenienti dalla costa orientale del Adriatico, che parlavano un misto tra italiano e le loro lingue d’origine.<sup>18</sup>

Nel corso del secolo, sulla scena veneziana, diventano importanti varie “Compagnie della Calza” che erano le associazioni teatrali che organizzavano spettacoli, animando la città e intrattenendo i nobili veneziani. Queste compagnie ottengono un successo tale che a Venezia nel 1637, si apre San Cassiano, il primo teatro pubblico al mondo.<sup>19</sup>

Per quanto riguarda la Compagnie della Calza e altre compagnie teatrali della Commedia dell’Arte, Marzia Pieri nota che al loro interno doveva regnare un equilibrio tra l’attore e “la creatività individuale del giullare, che operava in proprio”. Era necessaria una notevole “disciplina” “per agire in gruppo con la massima efficacia ed economicità”<sup>20</sup>. “Unendosi in gruppi regolati da reciproci obblighi e diritti, le compagnie”, erano “in grado di recitare in tutti i generi possibili”, “muovendosi secondo le richieste del mercato, prima per l’Italia e ben presto anche all’estero”, guadagnandosi “il riconoscimento e la controversa ammirazione degli intellettuali.”<sup>21</sup>

I comici della Commedia dell’Arte erano divisi in tre categorie: nella prima entravano vari gruppi di acrobati, saltimbanchi e giocolieri che viaggiando si spostavano spesso da un posto all’altro; del secondo gruppo facevano parte i singoli comici, mentre del terzo gruppo “i membri della compagnia” che avevano “partecipato ad attività sponsorizzate

---

<sup>17</sup> A. PETERSON ROYCE, *The Venetian Commedia: Actors and Masques in the Development of the Commedia dell’arte*, in «Theatre Survey», 27, 1-2, 1986, p. 73.

<sup>18</sup> Ivi, pp. 71-73.

<sup>19</sup> <https://www.teatrosancassiano.it/it/teatro-san-cassiano>. Le costruzioni di teatri pubblici proseguono anche in seguito e fino alla fine del Seicento sorgono in città ben diciotto teatri, che avevano come proprietari dei nobili veneziani. A. PETERSON ROYCE, *The Venetian Commedia: Actors and Masques in the Development of the Commedia dell’arte*, cit., pp. 73-74.

<sup>20</sup> M. PIERI, *Dal teatro di corte alla Commedia dell’Arte*, cit., p. 838.

<sup>21</sup> Ivi, p. 839.

dalla compagnia stessa.”<sup>22</sup> L'improvvisazione era una caratteristica distintiva, che presupponeva una preparazione dettagliata dei singoli ruoli e una capacità di collaborazione collettiva. A differenza del teatro rinascimentale, nella Commedia dell'Arte, gli attori non seguivano un testo interamente scritto, ma si affidavano solamente al “canovaccio” come unico riferimento alla trama. Quindi, si può descrivere il canovaccio come “uno schematico abbozzo della nuda trama d'una commedia, che accenna ai meri contenuti delle battute proprie di ogni personaggio, e che indica entrate e uscite di scena per mezzo di segni grafici convenzionali.”<sup>23</sup>

Inoltre, “ogni attore lavora in modo approfondito sul proprio personaggio, fissandone sin nei minimi dettagli il linguaggio”, i gesti e “il costume, con alcuni attributi esterni immediatamente riconoscibili per gli spettatori.”<sup>24</sup> La drammaturgia della Commedia dell'Arte presupponeva un nuovo modo di comporre le opere teatrali, non più legato alla scrittura, ma alla recitazione. Gli attori spesso lasciavano testimonianze scritte del loro lavoro, producendo una vasta gamma di testi, trattati teorici e “raccolte eterogenee di pezzi recitativi.”<sup>25</sup> Un attore seicentesco, Flaminio Scala (1552-1624), pubblicò una raccolta di scenari (canovacci) che descrivevano minuziosamente le azioni e la disposizione scenica, offrendo uno strumento funzionale per colleghi e dilettanti. Scala era importante anche per le sue attività all'interno di diverse compagnie, come quelle dei Desiosi e degli Uniti; si era pure esibito, tra il 1600 e il 1601 nella troupe degli Accesi in Francia (a Lione e Parigi). Quindici anni dopo, Scala divenne capocomico dei Confidenti con cui ottiene un grande successo e viene riconosciuto per la sua abilità di gestire “questioni extra teatrali”.<sup>26</sup>

La vasta produzione scritta degli attori della Commedia dell'Arte, comprendente commedie, tragedie, pastorali, libretti per melodrammi e sacre rappresentazioni, riflette l'importanza della tradizione orale che “si trasmette di generazione in generazione attraverso rapporti di discepolato.”<sup>27</sup> Le compagnie teatrali cercavano sempre di

---

<sup>22</sup> A. PETERSON ROYCE, *The Venetian Commedia: Actors and Masques in the Development of the Commedia dell'arte*, cit., p. 75.

<sup>23</sup> R. TESSARI, *La Commedia dell'Arte. Genesis d'una società dello spettacolo*, cit., p. 109

<sup>24</sup> M. PIERI, *Dal teatro di corte alla Commedia dell'Arte*, cit., pp. 841-842.

<sup>25</sup> Ivi, p. 843.

<sup>26</sup> [https://www.treccani.it/enciclopedia/flaminio-scala\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/flaminio-scala_(Dizionario-Biografico)/)

<sup>27</sup> M. PIERI, *Dal teatro di corte alla Commedia dell'Arte*, cit., p. 445.

accreditarsi come rispettabili borghesi e intellettuali di alto livello, ma rimasero “sempre circondati da un alone di trasgressione e di irregolarità” per poi subire “diffidenze e persecuzioni da parte del potere politico e religioso.”<sup>28</sup>

La prima compagnia teatrale documentata fu fondata nel 1545 ed era costituita da otto attori con Maphio dei Re come suo organizzatore, mentre la prima compagnia ad aver ottenuto più successo in Italia e all'estero (in Austria e Francia) erano I Gelosi che erano in attività dal 1568 fino al 1604.<sup>29</sup> Dopo il loro successo, nella seconda metà di Cinquecento si formarono delle altre compagnie come Gli Uniti, Gli Accesi e I Desiosi. Erano presenti all'interno delle compagnie tantissime tensioni, a volte i comici non venivano nemmeno pagati dai loro mecenati che sapevano bene che gli attori da soli, senza la loro assistenza, non potevano sopravvivere. In situazioni estreme, i comici venivano pure mandati in prigione dai loro mecenati. Con la crescita nella popolarità delle compagnie, sorgono anche le prime rivalità tra i comici, come quella tra Tristano Martinelli, che interpretava Arlecchino e Pier Maria Cecchini<sup>30</sup>, che, nella compagnia degli Accesi, interpretava il servitore Fritellino; non mancarono liti anche tra le altre compagnie, “come i Confidenti, gli Uniti e i Fedeli.”<sup>31</sup>

Con il passare del tempo, soprattutto a Venezia, le esibizioni delle compagnie diventano veri e propri spettacoli teatrali con trame sempre più complesse e raffinate, per i quali si vendevano anche i biglietti. Aumentano così le aspettative del pubblico veneziano, ora più sofisticato ed esigente rispetto a prima, quando la Commedia dell'Arte era ai suoi esordi. Diventano sempre più sofisticate anche le maschere come Arlecchino, Pulcinella, Pantalone, il Dottore e il Capitano, che derivano da varie tradizioni e archetipi teatrali.<sup>32</sup>

---

<sup>28</sup> Ivi, p. 439.

<sup>29</sup> <https://www.treccani.it/enciclopedia/compagnia-dei-gelosi>.

<sup>30</sup> Pier Maria Cecchini (1563-1645), proveniente da una famiglia borghese, ricordato non solo per la sua interpretazione iconica di Fritellino e le sue attività culturali in Europa con gli Accesi, ma anche per la sua vita privata turbolenta, contrassegnata dai conflitti con gli altri attori. [https://www.treccani.it/enciclopedia/pier-maria-cecchini\\_\(Dizionario-Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/pier-maria-cecchini_(Dizionario-Biografico)).

<sup>31</sup> A. PETERSON ROYCE, *The Venetian Commedia: Actors and Masques in the Development of the Commedia dell'arte*, cit., p. 80.

<sup>32</sup> Ivi, pp. 83-84.

## 2. Le maschere

### 2.1. Il fenomeno delle maschere

L'elemento centrale della Commedia dell'Arte erano le maschere che rappresentavano dei personaggi definiti che ricoprivano nelle opere vari ruoli. Le maschere aiutavano gli attori a mostrare meglio al pubblico alcune caratteristiche degli esseri umani e sentimenti quali la paura o il dolore, che di solito provocano reazioni forti, ma che alla fine erano ben tollerati per la loro rivisitazione comica. Tra le prime maschere veneziane, troviamo la maschera tradizionale della Bauta che aveva una forma molto semplice, mentre solo successivamente si sono sviluppate altre maschere, conosciute anche oggi, come Trivellino, Arlecchino, Zanni e altre.<sup>33</sup> I casi particolarmente interessanti sono quelli in cui il ruolo e l'attore diventano, agli occhi del pubblico, la stessa persona, quando cioè la vita pubblica dell'attore si fonde con quella privata. Uno degli esempi più famosi nella commedia veneziana era Angelo Beolco, che oltre alla funzione di scrittore esercitava anche quella di attore. In tutta la sua vita, il Beolco aveva interpretato diversi ruoli, ma veniva identificato sempre per il ruolo di Ruzzante che ha sostituito anche la sua immagine privata.<sup>34</sup> A parte i casi in cui un attore interpretava un solo personaggio per tutta la vita, c'erano anche delle situazioni opposte, dove un attore iniziava la propria carriera, ad esempio, come il servitore Zanni, per poi ricoprire, una volta diventato più esperto, un altro ruolo più importante come quello del Capitano. Molto spesso, le maschere seguivano, nelle varie trame, una determinata struttura che era generalmente costituita dalla presenza sulla scena di quattro personaggi principali maschili, due o quattro ruoli principali femminili, due o tre personaggi secondari maschili e una serva (ruolo sempre ricoperto da una donna).<sup>35</sup> Lo storico teatrale Konstantin Miklasevskij offre le seguenti suddivisioni dei personaggi principali della Commedia dell'Arte:

---

<sup>33</sup> A. PETERSON ROYCE, *The Venetian Commedia: Actors and Masques in the Development of the Commedia dell'arte*, in «Theatre Survey», 27, 1-2, 1986, pp. 69-70.

<sup>34</sup> <https://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-beolco-detto-ruzzante/>.

<sup>35</sup> A. PETERSON ROYCE, *The Venetian Commedia: Actors and Masques in the Development of the Commedia dell'arte*, in «Theatre Survey», 27, 1-2, 1986, pp. 76-77.

*“La caratteristica più peculiare e permanente della Commedia dell’Arte, il suo aspetto più noto, è costituito dai personaggi nettamente definiti e quasi immutabili detti “tipi fissi”. Questi sono i personaggi principali dei comici italiani: i due vecchi (Pantalone e Dottore), il primo e secondo Zanni o servo (es. Arlecchino e Brighella), il Capitano (Matamoros, o Rodomonte, ecc), le due coppie di Innamorati (es. Florindo e Beatrice, Lelio e Clarice, ecc.), la Fantesca o serva (es. Smeraldina, o Corallina, ecc.). I tipi scenici si suddividono in due categorie: le parti gravi e le parti ridicole. Nel primo caso si tratta di una o più coppie di Innamorati, nel secondo dei personaggi in maschera e della serva. Sono questi i personaggi che decretarono il successo e la grande popolarità della Commedia dell’Arte.”<sup>36</sup>*

## **2.2. Pulcinella**

Sebbene oggi l’uso di Pulcinella come maschera venga associato con il Carnevale a Venezia, la sua storia deriva dalla Campania dove rappresenta un importante simbolo della comunità locale e del loro folclore. Dal punto di vista antropologico, è una delle storie più interessanti e multidimensionali nella storia napoletana, perché il carattere dell’archetipo della maschera di Pulcinella rappresenta anche la quotidianità napoletana nel periodo tra Seicento e Ottocento, con la sua allegria e le sue miserie, ma soprattutto con la sua astuzia umoristica.<sup>37</sup> Non solo dal punto di vista caratteriale, ma anche il suo modo di gesticolare e la fisionomia di Pulcinella, “caratterizzata dall’abito bianco (camiciotto e calzoni da facchino), dal cappello a pan di zucchero, dalla maschera nera a metà faccia, solcata da profonde rughe, dal naso adunco e dalla doppia gibbosità”.<sup>38</sup> Anche solamente il suo aspetto fisico può essere osservato come una “violazione della norma”, perché nega tutti gli standard presenti nella società, dove “tradizionalmente la bellezza è sentita come una «necessità della natura»”<sup>39</sup>. Per questi motivi, di solito veniva

---

<sup>36</sup> L. VALERIANO, *La tradizione delle maschere*, ilmiolibro self publishing, 2014 (edizione digitale), pp. 20-21.

<sup>37</sup> D. SCAFOGLIO, *Pulcinella: per un’antropologia del comico*, in «Annali d’Italianistica», Vol. 15, 1997, pp. 65-66.

<sup>38</sup> <https://www.treccani.it/vocabolario/pulcinella/>.

<sup>39</sup> D. SCAFOGLIO, *Pulcinella: per un’antropologia del comico*, cit., p. 79.

paragonato a degli animali, soprattutto ai galli, e a tutte le caratteristiche associate loro (come promiscuità e orgoglio).<sup>40</sup>

L'altro lato, quello antropologico, in cui si potrebbe osservare Pulcinella, è quello superstizioso e occulto, perché capita spesso anche oggi che la sua figura venga usata come una specie di guardiano delle case napoletane e delle zone vicino alla città, anche in cima ai campanili servendo come protezione simbolica dalle occupazioni esterne, suscitando interesse tra gli antropologi che stanno studiando la relazione tra oggetti (simboli) e sviluppo dell'identità di una comunità culturale. Quindi si può affermare che il simbolo di Pulcinella non è solo "una statuina" di un "gobbo portafortuna", di un guardiano della casa, di una città o di un circolo culturale, ma rappresenta anche il mediatore nelle relazioni che avevano i napoletani con le comunità con le quali venivano in contatto<sup>41</sup>. Per questo motivo, nell'Ottocento, viene raffigurato come un messaggero con un corno, e con il suo carattere metamorfico incarna la cultura della città e in modo comico affronta le transizioni culturali e i cambiamenti della città di quell'epoca. Il costante travestimento di Pulcinella, sia come padrone che come servo, aggiunge un elemento di teatralità e trasgressione al suo carattere, liberando l'ansia attraverso il riso. Le sue parodie sociali rappresentavano anche una sorta di ponte tra le classi sociali, perché in realtà, Pulcinella era un ribelle che si liberava dalle convenzioni sociali in modo comico e divertente, ma continuando a lottare per le sue esigenze in un modo esagerato. Paradossalmente, "in tal modo peraltro le classi superiori" "allargavano la propria esperienza del mondo" mediante "l'assorbimento della cultura delle classi inferiori".<sup>42</sup>

Per la sua natura, si potrebbe descrivere Pulcinella come un carattere antagonistico perché rappresentava la voce delle classi sociali marginalizzate e dimenticate, caratteristica che lo rendeva forte e potente sulla scena, dal momento che sfidando le classi sociali più privilegiate, otteneva non solo la simpatia del pubblico, ma pure il loro rispetto.

---

<sup>40</sup> Ivi, p. 73.

<sup>41</sup> Ivi, p. 66.

<sup>42</sup> Ivi, p. 70.



A volte, Pulcinella veniva rappresentato come un carattere trasgressivo, per la sua sessualità libera che non andava d'accordo con l'insegnamento della Chiesa cattolica. Secondo Scafoglio, le figure trasgressive come Pulcinella hanno anche "una funzione apotropaica e profilattica; difendono dalla malasorte e dal malocchio, in coerenza con la loro fondamentale funzione salvifica"<sup>43</sup>. Pertanto, si può ritenere che il potere che ha il personaggio di Pulcinella nella società proviene, in realtà, dai suoi difetti che gli danno un tratto umano e gli permettono di diventare il simbolo di un'intera comunità.<sup>44</sup>

In conclusione, si potrebbe anche dire che i personaggi comici come Pulcinella nascono ai confini delle culture e appartengono, "in vario modo" a un elemento "esterno": "L'origine esterna del personaggio comico indica dunque la diversità culturale, che concretamente è, di volta in volta, la cultura del mondo rurale, l'esperienza delle classi inferiori e il lato diabolico dell'uomo, con la tendenza a confondere le tre cose in una sola."<sup>45</sup>

### 2.3. Zanni

Originalmente nata nell'antica Roma, la maschera di Zanni era uno dei fattori emblematici per lo sviluppo della Commedia dell'Arte che, a volte, veniva anche chiamata "Commedia degli Zanni".<sup>46</sup> Nella seconda metà del XV secolo nelle compagnie teatrali della Pianura Padana, Zanni rappresentava un contadino o facchino molto ignorante e povero, proveniente dalle campagne bergamasche.<sup>47</sup> "Il nome Zanni ha avuto origine da Gianni: nome molto diffuso nella campagna veneto-lombarda da cui veniva la maggior parte dei servitori dei nobili e dei ricchi mercanti veneziani" poi rappresentati nella Commedia dell'Arte. In origine, Zanni era un mercante "vecchio, avaro e lussurioso", caratteristiche poi assunte da Pantalone, una delle maschere veneziane più note.<sup>48</sup>

---

<sup>43</sup> D. SCAFOGLIO, *Pulcinella: per un'antropologia del comico*, cit., p. 72.

<sup>44</sup> Ivi, pp. 72-73.

<sup>45</sup> Ivi, pp. 80-81.

<sup>46</sup> Zanni: un'antica maschera della Commedia dell'Arte, <https://maschereitaliane.it/tt-portfolio/zanni/>

<sup>47</sup> <https://www.treccani.it/enciclopedia/zanni/>.

<sup>48</sup> <https://maschereitaliane.it/tt-portfolio/zanni/>.

Nella maggior parte dei casi, gli istinti di questo personaggio dipendevano dalla sua natura istintiva e animalistica per cui era ossessionato per il cibo e per le attività sessuali, che lo facevano comportare in maniera impulsiva e volgare. Gli Zanni si distinguevano dagli altri personaggi di rango superiore non solo per la loro condotta ma anche per il linguaggio, che era spesso incomprensibile e gutturale, tipico dei “montanari bergamaschi”. Questo aspetto, insieme ai loro comportamenti stravaganti, colpiva l'immaginazione del pubblico, sia colto che popolare e serviva come elemento parodico nelle loro esibizioni. Probabilmente “la parlata rozza dei montanari bergamaschi” che erano già considerati una comunità molto legata alla loro terra d'origine e la loro identità culturale, contribuiva a farli considerare appartenenti a una classe sociale inferiore<sup>49</sup>.

Durante la seconda metà del XVI secolo, Zanni entrò a far parte della Commedia dell'Arte, diventando uno dei personaggi principali: il servo. Il suo costume ricordava l'abbigliamento indossato dai contadini durante il lavoro nei campi: una casacca legata in vita con una corda, pantaloni larghi di colore bianco o beige, e un berretto simile a quello usato dagli universitari. Sul fianco sinistro, inizialmente portava una borsa, poi un corto bastone. La maschera di Zanni era caratterizzata da un lungo naso aquilino e ricurvo, che contribuiva a dare al personaggio un aspetto grottesco e facilmente riconoscibile. Successivamente, dal personaggio di Zanni sono nate anche le sue due varianti principali: la prima, che assunse vari nomi come Brighella, Fritellino e Pedrolino, interpretava il ruolo del servo furbo, ideatore degli intrighi; il secondo Zanni invece rappresentava il servo sciocco, impegnato in buffonerie e trovate comiche, che includeva personaggi come Arlecchino, Pulcinella, Mezzettino, e Truffaldino.<sup>50</sup>

## 2.4. Arlecchino

Come menzionato precedentemente, il ruolo del servo si divideva in due tipi: “uno era più sveglio, furbo, intrigante e imbroglione, e l'altro talmente sventato da commettere una stupidaggine dopo l'altra.”<sup>51</sup> Nel corso del Cinquecento, gli attori iniziarono a identificare

---

<sup>49</sup> Ibidem.

<sup>50</sup> <https://www.treccani.it/enciclopedia/zanni/>.

<sup>51</sup> L. VALERIANO, *La tradizione delle maschere*, cit., p. 23.

il “secondo Zanni” con vari nomi d’arte che alludevano “a qualche variante nel vestito”, da cui nacque Arlecchino, maschera bergamasca. Originariamente, lo Zanni vestiva una camicia e pantaloni bianchi, ma col tempo il suo abbigliamento si arricchì con toppe colorate, inizialmente irregolari e poi trasformate in figure geometriche come quadrati e rombi, su uno sfondo colorato. Questo costume era stato poi completato con l’aggiunta di un corto manganello. Il viso di Arlecchino era coperto con una maschera nera di cartone o cuoio in combinazione con occhiaie profonde, piccole orbite e una barba ispida che “gli faceva somigliare il viso a quello di uno scimmione”. Inoltre, “sulla fronte si intravedevano due bozzi, residuo delle antiche corna da diavolo”, mentre “i capelli erano completamente coperti da una calotta nera.”<sup>52</sup> Nonostante il volto completamente coperto, la maschera di Arlecchino si distingueva per la sua capacità di esprimere emozioni attraverso il corpo, grazie alla sua mimica e alle acrobazie. Il linguaggio di Arlecchino era una delle sue caratteristiche più distintive. Oltre a parlare in dialetto bergamasco, l’altro elemento fondamentale della maschera di Arlecchino era determinato dalla presenza di monologhi e da canzonacce popolari piene di doppi sensi, che lo hanno portato a ottenere le simpatie del pubblico dell’epoca. Probabilmente, il suo nome deriva da quello di un diavolo buffone medievale francese, Hellequin, il cui personaggio era caratterizzato come un individuo povero, stupido e incline alla violenza. Con il tempo, Arlecchino si è evoluto, acquisendo modi più raffinati e un vestito che ha perso la sua rozzezza originaria, assumendo un aspetto più elegante.<sup>53</sup>

Il Seicento ha rappresentato un periodo di grande sviluppo per la maschera di Arlecchino che ha attraversato i confini nazionali, diventando una presenza significativa anche nel teatro francese. Nato, come si è detto, nell’Italia del XVI secolo, Arlecchino ha trovato terreno fertile anche fuori della penisola italiana, grazie ad attori come Tristano Martinelli (1556-1630)<sup>54</sup>, il cui lavoro ha contribuito a diffondere questa figura pure in Spagna, nelle Fiandre, a Londra e a Parigi. L’interpretazione di Arlecchino da parte di Martinelli ha lasciato un’impronta indelebile sulle rappresentazioni teatrali del tempo, influenzando anche pittori fiamminghi che hanno preso questa iconica figura come

---

<sup>52</sup> [https://www.treccani.it/enciclopedia/arlecchino\\_\(Enciclopedia-dei-ragazzi\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/arlecchino_(Enciclopedia-dei-ragazzi)/).

<sup>53</sup> Ibidem.

<sup>54</sup> [https://www.treccani.it/enciclopedia/tristano-martinelli\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/tristano-martinelli_(Dizionario-Biografico)/).

ispirazione per i loro dipinti.<sup>55</sup> Successivamente, l'arrivo di Domenico Biancolelli (1637-1640) sulle scene parigine ha portato un ulteriore sviluppo della maschera di Arlecchino. Biancolelli ha adattato il personaggio al contesto francese, incorporando elementi della commedia francese e rendendo più raffinato il suo repertorio comico. La sua collaborazione con il Théâtre-Italien, in condivisione con la troupe di Molière, ha portato a un interessante scambio di influenze tra il teatro italiano e quello francese. Le invenzioni comiche di Biancolelli, documentate nei suoi scenari e nei suoi lazzi (di cui si parlerà in seguito), mostrano una continua evoluzione della figura di Arlecchino e il suo adattamento alle esigenze del pubblico e del contesto teatrale del tempo. Infine, con l'arrivo di Evaristo Gherardi (1663-1700)<sup>56</sup> nel mondo teatrale parigino alla fine del secolo, viene offerta una nuova interpretazione del personaggio, che mantiene vive le tradizioni comiche italiane e si adatta alle nuove tendenze teatrali francesi. Le sue rappresentazioni, documentate nel Théâtre Italien, riflettevano la natura trasformistica e adattabile della maschera di Arlecchino nel corso del tempo, perché quest'epoca d'oro non era solo un momento di transizione per il personaggio, ma anche un momento di evoluzione nel panorama teatrale europeo. La trasformazione di Arlecchino nel corso del Seicento riflette anche i cambiamenti nella società e nella cultura europea. L'ascesa della borghesia, l'affermazione dei regimi monarchici e l'evoluzione dei gusti estetici hanno influenzato anche il teatro dell'epoca, contribuendo a plasmare il modo in cui Arlecchino è stato rappresentato e recepito dal pubblico.<sup>57</sup>

## **2.5. Colombina e le maschere femminili nella Commedia dell'Arte**

Spesso nel ruolo della fidanzata di Arlecchino, ma corteggiata anche da altre maschere come Brighella e Pantalone, Colombina emerge a Venezia come la servetta più conosciuta e amata del teatro italiano, incarnando la vivacità e la grazia tipiche della Commedia dell'Arte. Per quanto riguarda il suo costume, oltre a indossare, a volte, una

---

<sup>55</sup> S. CARADINI, *Forme e funzioni del lazzo nella drammaturgia dei comici dell'Arte*, in «SigMa», vol. III, 2019, pp. 598-599.

<sup>56</sup> [https://www.treccani.it/enciclopedia/evaristo-gherardi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/evaristo-gherardi_%28Dizionario-Biografico%29/)

<sup>57</sup> S. CARADINI, *Forme e funzioni del lazzo nella drammaturgia dei comici dell'Arte*, cit., pp. 600-601.

mezza mascherina sul volto, il suo abbigliamento consisteva in “un vestito bianco, grembiule verde e una cuffietta capricciosa tra i capelli”, ma era spesso raffigurata anche con una gonna celeste ornata di pizzo, coperta dal classico grembiolino bianco ricamato. Nata come personaggio secondario, divenne presto una figura centrale grazie a interpreti femminili del XVII secolo come Isabella Tessandri e Isabella Biancolelli. Ogni attrice dell'epoca dava all'interpretazione il suo fascino personale, spesso arricchendo la già simpatica natura della maschera di Colombina<sup>58</sup>.

Accanto a Colombina, nel sud Italia si sviluppò la figura di Columbrina, un personaggio napoletano minore, ma significativo, che condivideva alcune caratteristiche della sua controparte veneziana, pur incarnando il carattere passionale e vivace tipico delle donne napoletane. Con un linguaggio arcaico e una presenza scenica vivace, Columbrina partecipava alle dinamiche comiche del teatro napoletano, rappresentando una versione locale e più rude della servetta veneziana.<sup>59</sup>

Oltre a Colombina e le sue varianti regionali, esistevano anche gli altri personaggi femminili, come Smeraldina, Violetta, Pasquetta, Diamantina, Lisetta, tra le quali la più importante era Corallina. La maschera di Corallina, originalmente nata a Padova, rappresentava, come Colombina, la figura di una servetta furba, vivace e maliziosa, ma con un carattere più determinato. Si distingue per il suo abbigliamento, composto da un grembiule ornato di pizzi e una cuffietta, ma, diversamente da Colombina, non indossa mai la maschera. È spesso coinvolta in intrighi amorosi, durante i quali aiuta le giovani innamorate a eludere i vecchi padroni. A differenza delle altre maschere, Corallina non usa mai il dialetto veneziano e la sua personalità si esprime attraverso un linguaggio astuto. Tale maschera fu resa celebre da attrici come Domenica Costantini, “l'inventrice del carattere” di questo personaggio<sup>60</sup> e moglie dell'attore Costantino Costantini, e Caterina Biancolelli (1665-1747), figlia del famoso attore teatrale Giuseppe Domenico Biancolelli, conosciuta come “ballerina quanto mai aggraziata, cantante raffinata e soprattutto attrice piccante ed espressiva”.<sup>61</sup>

---

<sup>58</sup> L. VALERIANO, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 83-84.

<sup>59</sup> Ivi, p. 87.

<sup>60</sup> Ivi, p. 92.

<sup>61</sup> [https://www.treccani.it/enciclopedia/caterina-biancolelli\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/caterina-biancolelli_(Dizionario-Biografico)/)

Molto spesso “meno buffe”<sup>62</sup> delle loro controparti maschili, le maschere femminili erano sempre motivate dai loro sentimenti e usavano il loro fascino per giustificare anche le intenzioni meno nobili.<sup>63</sup>

## 2.6. Altri Zanni importanti

Tra le varie maschere della Commedia dell'Arte che interpretano il ruolo dello “zanni”, ovvero del servo astuto, troviamo Brighella. Il suo nome completo è Brighella Gavicio Gambon de la Val Brembana, probabilmente deriva dal termine "brigare", che significa complottare. Questo personaggio, nelle varie scene, organizzava intrighi e prendeva in giro i suoi padroni, tra cui Pantalone. Esteticamente, Brighella è caratterizzato da una mezza maschera bruna dai tratti felini, con occhi obliqui, naso adunco, labbra sensuali e baffi ricurvi. Il suo abbigliamento, composto da una giubba bianca e pantaloni con strisce verdi, è completato da un mantello e un berretto ornato. Questo costume rappresenta un'evoluzione rispetto ai semplici vestiti degli Zanni, rispetto ai quali aveva un tocco di eleganza. Nonostante la sua natura cinica e inquieta, Brighella è anche leale verso i suoi padroni. Nelle trame delle commedie, favoriva sempre i giovani innamorati, però, in realtà, cadeva egli stesso vittima dell'amore, esprimendo le sue delusioni con sarcasmo. Sebbene venisse considerato come una maschera veronese o veneziana e parlasse nel dialetto veneto, le vere origini di Brighella si potrebbero trovare a Bergamo. Come nel caso di Arlecchino, anche la popolarità di Brighella si estese fino in Francia, diventando uno dei personaggi principali della Commedia dell'Arte.<sup>64</sup>

Un altro servitore, caratterizzato da un'intelligenza sottile mascherata da ingenuità e da un aspetto caotico e pigro, è Pedrolino. Il suo ruolo di servo fedele ma furbo, che spesso inganna per il puro piacere dello scherzo o per favorire il proprio padrone, ha contribuito alla sua popolarità nel teatro tra XVI e XVII secolo. Interpretato inizialmente da Giovanni Pellesini, la maschera di Pedrolino si è diffuso anche nel teatro francese, dove

---

<sup>62</sup> L. VALERIANO, *La tradizione delle maschere*, cit., p. 24.

<sup>63</sup> Ivi, p. 91.

<sup>64</sup> Ivi, pp. 57-63.

il costume bianco con i caratteristici bottoni neri diventa iconico e, al culmine della sua evoluzione, il personaggio viene rinominato Pierrot.<sup>65</sup>

Come gli altri Zanni, anche un'altra maschera, quella di Scapino, inizialmente chiamato Scappino, che, come una delle qualità più prominenti, possedeva la furbizia. Il personaggio, si affermò attorno al 1650, grazie all'attore Francesco Gabrielli (1588-1636), noto anche per essere un musicista talentuoso<sup>66</sup>, che dall'Italia passò a Parigi, dove sostituì altre figure di "zanni" come Brighella. Come menzionato nel testamento di Francesco Gabrielli, reso noto nel 1638, egli era noto per la sua capacità di suonare numerosi strumenti musicali, un tratto che divenne parte integrante del suo personaggio. Con il suo carattere intrigante, Scapino attirava l'attenzione del pubblico, qualità che fu riconosciuta da Molière, che nel 1671 lo rese protagonista della sua commedia *Les fourberies de Scapin*. Dopo il successo dell'opera, la maschera di Scapino ha conosciuto una grande evoluzione: da semplice buffone a servitore intelligente e manipolatore in intrighi amorosi. Come le altre cose, anche il costume di Scapino si evolse nel tempo: inizialmente simile a quello degli zanni, divenne poi più raffinato con righe azzurre, mantellina blu e scarpe con fiocchi azzurri. Col tempo, Scapino abbandonò la maschera facciale, mantenendo però il berretto a scacchi bianco-blu, simbolo distintivo del personaggio.<sup>67</sup>

Infine, Beltramo è una maschera originaria della Lombardia, particolarmente legata a Milano, dove è noto come "Beltramm de Gaggian". Il soprannome "de Gaggian" deriva dal fatto che la Maschera affermava di provenire da Gaggiano, una zona della bassa milanese. Apparso sulla scena nel 1500, grazie a Niccolò Barbieri (1576-1641), famoso comico che recitava con la compagnia dei Gelosi e successivamente con i Fedeli<sup>68</sup>; Beltramo rappresenta il contadino goffo, ignorante e anche festaiolo. Il personaggio è schietto, soggetto a ingiustizie, e spesso incappa in situazioni comiche. Nonostante la sua natura sciocca e sottomessa, Beltramo è benevole e rispettoso dei superiori. Il suo costume, tramandato da diverse descrizioni, riflette il suo carattere semplice e rurale.

---

<sup>65</sup> L. VALERIANO, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 165-170.

<sup>66</sup> [https://www.treccani.it/enciclopedia/gabrielli-francesco-detto-scapino-o-scappino\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gabrielli-francesco-detto-scapino-o-scappino_(Dizionario-Biografico)/).

<sup>67</sup> L. VALERIANO, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 196-212.

<sup>68</sup> [https://www.treccani.it/enciclopedia/barbieri-niccolo-detto-il-beltrame\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/barbieri-niccolo-detto-il-beltrame_(Dizionario-Biografico)/).

Beltramo rimane un personaggio profondamente legato alla cultura lombarda, rappresentando valori come la generosità e la lealtà che storicamente venivano associati ai Lombardi. Anche oggi, contende l'affetto del pubblico milanese a maschere più giovani come Meneghino e Don Biciula.<sup>69</sup>

Ogni figura di Zanni, da Colombina a Beltramo, rispecchiava la società di quell'epoca, accentuando certe caratteristiche sia fisiche, etniche, dialettali, sia psicologiche, che rendevano le maschere più affascinanti per il pubblico.

## 2.7. I vecchi

La maschera di Pantalone, nata dalla tradizione della Commedia dell'Arte, rappresenta una figura centrale e complessa, che evolve nel tempo senza mai perdere la sua essenza. Originariamente derivata dal Pappo delle Farse Atellane, Pantalone incarna il vecchio mercante avaro, brontolone e astuto<sup>70</sup>. Tra le sue caratteristiche spiccano elementi come il naso aquilino e la barba affilata. Appare vestito in una zimarra lunga e rossa, poi nera dopo il 1716, che lo rendeva riconoscibile sul palcoscenico.

La trama teatrale che lo coinvolge è incentrata sulle sue preoccupazioni per la degenerazione morale delle nuove generazioni. Pur rimanendo vittima delle sue stesse astuzie e debolezze, Pantalone esprime una profonda conoscenza della vita basata sulle sue esperienze personali, risultando un personaggio che non si limita al ridicolo ma assume tratti di dignità e autorevolezza. Molto spesso, Pantalone interagisce con altre maschere, come il Dottor Balanzone, con cui scambia consigli saggi e riflessioni sulla situazione politica e morale. Nonostante le sue qualità negative, Pantalone è capace di esprimere sentimenti paterni e genuini, seppure spesso mascherati dal suo comportamento rigido.

---

<sup>69</sup> L. VALERIANO, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 46-51.

<sup>70</sup> Nella rappresentazione del commediografo Carlo Goldoni, "Pantalone è un saggio amministratore dei propri averi ma, a volte, ci accorgiamo che non si dimostra del tutto contrario a spendere generosamente, magari dissipando per giovani donne, parte del denaro che egli ha faticosamente guadagnato e per lungo tempo accumulato." L. VALERIANO, *La tradizione delle maschere*, cit., p. 159.



Nel XVI secolo, la maschera di Pantalone rappresentava la società veneziana e più in generale quella rinascimentale.<sup>71</sup> Con il corso del tempo e le sue evoluzioni, Pantalone è diventato un simbolo di equilibrio tra conservazione e progresso, rappresentando non solo un archetipo della vecchia società veneziana, ma anche un esempio di saggezza antica capace di governare con giudizio.

Tra gli altri personaggi “vecchi”, si può trovare anche la maschera del Dottore, più spesso chiamato Balanzone, che, nel corso di XVII secolo, emerse come una delle maschere più rappresentative, soprattutto sulla scena bolognese. “Per quanto riguarda l’origine del suo nome molti ritengono che si riferisca alla sua caratteristica andatura «ballonzolante», altri invece hanno pensato che il termine potesse venire da balla, in altre parole frottola. Esiste ancora un’altra interpretazione sul suo nome ed è che possa provenire da «*balanza*», che in dialetto bolognese significa bilancia, che qui potrebbe essere intesa come simbolo della giustizia.”<sup>72</sup>

Apparso per la prima volta nel teatro bolognese nel 1560, Balanzone rappresenta una caricatura dei professori pedanti e pretenziosi delle città universitarie, come Bologna, noti per le loro frasi ripetitive e incomprensibili. Inoltre, la maschera di Balanzone fungeva da arma, per colpire legislatori e giudici, e provocare la reazione del pubblico grazie alla rappresentazione parodica degli uomini al potere, prendendoli spesso in giro per il loro atteggiamento altezzoso. Detto questo, si potrebbe anche caratterizzare Balanzone come un tipo di cosiddetto “tuttologo”<sup>73</sup> che si esprime con un latino inventato, usando spesso citazioni filosofiche e profonde, cercando di sembrare superiore rispetto agli altri cittadini.

La maschera di Balanzone tende “a restituire l’immagine non d’una qualche satira crudele e graffiante degli intellettuali italiani (medici, accademici, giuristi), ma della caricatura comica che si compiace di riprodurre taluni vizi” “in chiave di tormentone scenico sfruttabile a piacimento.”<sup>74</sup> Il personaggio ha ottenuto un successo talmente grande che, nel 1689, al Teatro dell’Accademia del Porto di Bologna, lo interpretava anche

---

<sup>71</sup> Nel Rinascimento per “vecchio” “non si intendeva necessariamente uno che avesse chiuso con la sua attività e con la vita. Anzi, in molti dei più antichi ritratti del personaggio, quello che colpisce di più è il suo notevole fisico che si rivela specialmente quando si piega su un fianco, scostandosi da un compagno che gli addita qualcosa, o si curva in un galante inchino alla donna che è oggetto delle sue attenzioni”. L. VALERIANO, *La tradizione delle maschere*, cit., p. 159.

<sup>72</sup> Ivi, p. 41.

<sup>73</sup> Ivi, p. 42.

<sup>74</sup> R. TESSARI, *La Commedia dell’Arte. Genesi d’una società dello spettacolo*, cit., p. 135.

il cardinale Lambertini che sarebbe poi diventato papa Benedetto XIV. Il successo di Balanzone, lo ha reso il simbolo della città di Bologna, attirando l'attenzione e provocando le risa da parte del pubblico per la sua capacità di ridicolizzare il sapere accademico. Nella sua essenza, Balanzone rappresenta la bonaria saggezza del popolo emiliano, capace di ridere di sé stesso e degli altri, ma anche di far riflettere sulla vera natura del sapere e della cultura.<sup>75</sup>

## 2.8. Gli innamorati

Gli innamorati vengono introdotti nelle trame un po' più tardi rispetto alle altre maschere. Non avevano un tipo di abbigliamento particolare, non indossavano le maschere, ma, esteticamente, sembravano come gli altri giovani e seguivano la moda del periodo. La presenza degli innamorati nella Commedia dell'Arte arricchiva le trame amorose e dava loro un aspetto più complesso e coerente. Le innamorate avevano vari nomi come Aurelia, Isabella, e Rosaura; mentre gli innamorati si chiamavano, ad esempio, Flavio, Lelio, Florindo, e si dividevano in "amorosi e amorose", mentre "nelle compagnie a ruoli doppi" venivano "distinti in primi e secondi amorosi".<sup>76</sup>

Tra le attrici più famose, importanti per la Commedia dell'Arte è necessario nominare la padovana Isabella Andreini, nata nel 1562 in una famiglia modesta che, tuttavia, le garantì un'educazione discreta. Dopo il suo matrimonio con Francesco Andreini<sup>77</sup>, altro attore molto conosciuto nel mondo di Commedia dell'Arte, Isabella decise di proseguire il suo percorso professionale nel teatro, assieme con il marito. Questa decisione, alla fine, li portò a esibirsi nella famosa compagnia dei Comici Gelosi, diretta da Flaminio Scala. Non limitandosi ad essere una semplice attrice, Isabella perfezionò il suo personaggio (che aveva il suo stesso nome) fino a farli diventare uno dei protagonisti più iconici della Commedia dell'Arte. Isabella "indossava un costume formato da un abito di raso rosa, ornato di preziosi pizzi alle maniche e alla scollatura e completato da un grazioso

---

<sup>75</sup> L. VALERIANO, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 43-46.

<sup>76</sup> <https://www.treccani.it/enciclopedia/innamorati/>.

<sup>77</sup> Francesco Andreini (1548-1624), attore e scrittore pistoiese, reso famoso per il suo ruolo di Innamorato e poi di Capitan Spavento nella Compagnia dei Gelosi. [https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-andreini\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-andreini_(Dizionario-Biografico)/).

cappellino sormontato da un ciuffo di piume variopinte”; “ortava vistosi gioielli e aveva un neo finto sul volto”<sup>78</sup>. La sua figura diventa simbolo di eleganza e femminilità, conquistando i cuori di tantissimi uomini illustri, tra i quali Torquato Tasso e Galileo Galilei. Il vero fascino del suo personaggio, descritto in tantissime opere, risiedeva nella sua capacità di coniugare il romanticismo con l’intelligenza brillante. Nonostante la sua morte prematura, Isabella lasciò una grande eredità sia con le sue opere sia con la sua maschera, interpretata in seguito da altre attrici famose.<sup>79</sup>

Tra i più celebri innamorati, si nominerà Florindo, un personaggio complesso che varia da uno studente ignorante a un debitore cronico, ma che è principalmente ricordato come un innamorato timido e sentimentale. Nel ruolo del suo rivale, si trova Lelio, un personaggio prepotente e loquace, famoso per il suo fascino su donne e pubblico, al punto da essere idolatrato dalle spettatrici parigine durante le esibizioni<sup>80</sup> di Giovambattista Andreini (1576-1654), figlio dei celebri Francesco e Isabella Andreini. Si tratta di un attore noto per la sua carriera nella compagnia teatrale dei Gelosi, prima della fondazione della propria compagnia, i Fedeli.<sup>81</sup> Nella Commedia dell’Arte, Lelio, è un abile seduttore, molto estroverso, ma bugiardo, che si contrappone alla figura di Florindo, spesso più formale e confuso. “Nel teatro di Carlo Goldoni”<sup>82</sup> “appare spesso questo personaggio” che “con tutti i suoi difetti, lo scarso senso morale, la spavalderia, la fatuità, l’abitudine di dire bugie”, “riesce molto più simpatico dello scialbo Florindo”.<sup>83</sup>

Osservando le trame degli Innamorati “si riconoscono gli scheletri di commedie famose, apparentemente lontane dalla Commedia dell’Arte, a partire da Plauto e Terenzio a certe commedie di Shakespeare fino a *Così fan tutte* di Da Ponte e Mozart”<sup>84</sup>. Per tale motivo, nonostante la mancanza di “tratti psicologici e caratteriali ben definiti”<sup>85</sup>, è comunque chiara l’importanza di questo tipo della maschera.

---

<sup>78</sup> L. VALERIANO, *La tradizione delle maschere*, cit., p. 132.

<sup>79</sup> Ivi, pp. 135-139.

<sup>80</sup> Ivi, pp. 139-140.

<sup>81</sup> [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-andreini\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-andreini_(Dizionario-Biografico)/)

<sup>82</sup> Prendendo ispirazione dalla Commedia dell’arte e sostituendo le maschere con dei personaggi più realistici, Carlo Goldoni ha riformato il teatro italiano: “[...] alle maschere, ai tipi fissi, ai lazzi ed all’intrigo di quella commedia affatto originale e spontanea”, Goldoni “sostituì una commedia borghese più vera ma meno originale.” M. Scherillo, *La Commedia dell’Arte in Italia. Studi e profili*, Ermanno Loescher, Torino, 1884, p. 2.

<sup>83</sup> L. VALERIANO, *La tradizione delle maschere*, cit., p. 140.

<sup>84</sup> F. TAVIANI, *Introduzione n. 11 alla Commedia dell’Arte*, in «Teatro e Storia», vol.36, 2015, p. 287.

<sup>85</sup> L. VALERIANO, *La tradizione delle maschere*, cit., p. 141.

## 2.9. Il Capitano

Come diretta risposta alla dominazione spagnola nel territorio italiano, nasce nella Commedia dell'Arte la figura del Capitano, un ufficiale militare arrogante e egoista, ma visto dal popolo come un personaggio ridicolo, proprio come venivano visti i soldati spagnoli nei luoghi che erano sotto il loro controllo. Pur ritenendosi un grande seduttore, viene regolarmente ridicolizzato dalle donne che cerca di corteggiare. Oltre ai conquistatori spagnoli, l'ispirazione per la maschera del Capitano fu presa anche dalla letteratura classica e in particolare dal soldato nel *Miles Gloriosus* di Plauto.

Il linguaggio del Capitano è un misto tra italiano, spagnolo e francese, pieno di "espressioni ampollose"<sup>86</sup>. Questo personaggio evolve nel tempo, assumendo varianti come Capitan Matamoros, Capitan Spavento e Capitan Fracassa, ognuna con caratteristiche specifiche ma sempre accomunate dalla spacconeria e dall'esagerazione nelle parole e nei gesti. Tra questi, Capitan Matamoros trae il suo nome dal fatto che si vantava di aver ucciso in battaglia un moro al giorno. Inizialmente indossava un morione, una corazza e un pesante spadone. Si contraddistingueva per lo stemma con un porcospino, simbolo del suo presunto coraggio durante l'assedio di Trebisonda, dove avrebbe affrontato da solo un esercito intero. Nel Seicento, il suo costume si evolse con "un terribile paio di baffi e di un naso spaventoso", portava inoltre "un vestito piuttosto aderente, un mantellone a strisce rosse e gialle, che sono appunto i colori della Spagna, un cappello piumato, nastri colorati alle gambe e una spada lunga e sottile."<sup>87</sup>

Tra i Capitani più famosi, è importante nominare Capitan Spavento, creato da Francesco Andreini nel 1577. Questa figura divenne famosa dopo la pubblicazione dell'opera *Le bravure del Capitano Spavento* nel 1607. Il suo costume includeva "giacca e calzoni a strisce gialle e rosse con lacci e bottoni dorati, mantello scarlatto foderato in giallo e merlettato in oro, giarrettiere gialle, scarpe con rosette dello stesso colore, calze e cappello rossi". Successivamente, "l'abbigliamento della Maschera fu ancora modificato quando fu aggiunto un grosso cinturone con spada e sostituito all'elmo originale un ampio

---

<sup>86</sup> Ivi, p. 72.

<sup>87</sup> Ivi, pp. 66-68.

feltro grigio piumato, secondo la moda dell'epoca di Luigi XIII".<sup>88</sup> Altri personaggi includono Capitan Zerbino, con una maschera rinforzata e un cappello floscio, e i Capitani Bellavista e Malagamba, con gorgiere spagnole.<sup>89</sup>

Infine, il Capitano è una delle maschere che ha visto più trasformazioni, mantenendo comunque l'unicità della sua natura comica e allontanandosi dagli altri personaggi di soldati presenti in letteratura.<sup>90</sup>

### 3. Il concetto di “lazzo” nella Commedia dell'Arte

Nel corso del XVI secolo, le compagnie della Commedia dell'Arte, con il loro stile innovativo e il loro repertorio versatile, hanno raggiunto un grande successo in Italia e all'estero. Queste compagnie, in realtà vere e proprie imprese teatrali, erano basate su un originale metodo di produzione drammaturgica che aveva lo scopo di migliorare le capacità attoriali individuali e offriva una vasta varietà di drammi grazie all'organizzazione per parti fisse. Come conseguenza, nasce il concetto di "lazzo", o "azzo" in francese, un intermezzo mimico che si è sviluppato come elemento fondamentale nella drammaturgia della Commedia dell'Arte.<sup>91</sup>

I lazzi, caratterizzati da effetti spettacolari e un ritmo coordinato di gesti e parole, si distinguevano per la loro autonomia e autosufficienza. Questi giochi scenici sono diventati presto famosi tra il pubblico per il loro carattere buffonesco, improvvisato e separato dagli altri episodi presenti in una determinata trama.<sup>92</sup>

Per quanto riguarda il significato del termine “lazzo”, ci sono molti dibattiti tra i ricercatori sull'origine del nome<sup>93</sup>. L'interpretazione più accreditata lo collega al concetto di "azione", suggerendo che il lazzo fosse originariamente inteso come un'azione mimica

---

<sup>88</sup> “Nelle incisioni di Jacques Callot, Capitan Spavento appare in varie foggie, simile a uno zanni con indosso un cappello a punta e una spada e Capitan Bombardone, con abiti larghi e gambali rovesciati.” L. VALERIANO, *La tradizione delle maschere*, cit., pp. 68-69.

<sup>89</sup> Ivi, p. 69.

<sup>90</sup> R. TESSARI, *La Commedia dell'Arte. Genesis d'una società dello spettacolo*, cit., p. 170

<sup>91</sup> [https://www.treccani.it/enciclopedia/lazzi\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/lazzi_(Enciclopedia-Italiana)/).

<sup>92</sup> S. CARADINI, *Forme e funzioni del lazzo nella drammaturgia dei comici dell'Arte*, cit., p. 589.

<sup>93</sup> Ibidem.

o gestuale. Questa teoria trova sostegno nelle opere dei primi autori e attori della Commedia dell'Arte, come Giovanni Briccio, che elencava i "lazzi" come parte integrante della commedia. Questi giochi scenici, che costituiscono la struttura stessa della Commedia dell'Arte, sono fondamentalmente parte di un equilibrio tra il comico e il patetico, tra parti ridicole e serie.<sup>94</sup>

Diversi ricercatori hanno studiato il fenomeno dei lazzi, individuandoli e organizzandoli in diverse categorie e tassonomie, che coprono un'ampia varietà di temi: "la natura erotica, scatologica, schiettamente oscena di alcuni, le espressioni di stati d'animo (di paura, rabbia, gelosia) per altri, i sintomi di vizi o malattie dell'anima (ghiottoneria, avarizia, concupiscenza, smodata gelosia), i lazzi macabri e altri raggruppamenti tematici."<sup>95</sup>

Durante il Settecento, si cercava il modo di avvicinare questo concetto al popolo non esperto del mondo del teatro e per tale motivo vengono pubblicate tantissime opere che spiegavano il significato e l'utilizzo dei lazzi. Alcuni studiosi hanno anche criticato il carattere esagerato dei lazzi nelle opere teatrali, accusandoli di non essere importanti per lo sviluppo della trama.<sup>96</sup> Nonostante le critiche, quest'elemento ha aiutato la diffusione e la popolarità della Commedia dell'Arte.

Infine, anche le commedie di Molière e gli scenari di Dominique Biancolelli rappresentano esempi significativi di come il dispositivo scenico del lazzo possa essere utilizzato in maniera efficace. Sebbene "uno studio particolarmente attento alle varianti e declinazioni dei lazzi nella vasta produzione di scenari italiani, analizzati in funzione dei prestiti in Molière, ha voluto paradossalmente concludere sulla gratuità dei giochi scenici nelle opere del grande capocomico, considerati assemblaggi di unità disparate, scene mimiche e facezie" "introdotte a 'parassitare l'azione', senza alcun senso e utilità per lo

---

<sup>94</sup> Ivi, pp. 594-596.

<sup>95</sup> Tra i diversi usi del termine sono state documentate forme "piuttosto criptiche" come i "lazzi di notte", o "lazzi di morte", "lazzi dello zitto", "il lazzo della malinconia", "lazzi di riverenza", "lazzi del sì e del no". Si proporrà di seguito un esempio del "lazzo d'acqua". Alla richiesta di un po' d'acqua da parte di una serva, "Pulcinella propone tutte le sorti d'acqua: rosa, gelsomini, aranci, menta, gigli, poi piscia nella coppola e la sbruffa alla svenuta padrona o uomo: quella o quello rinviene e Pulcinella allegro dice gran virtù dell'acqua distillata dalla nostra verga". S. CARADINI, *Forme e funzioni del lazzo nella drammaturgia dei comici dell'Arte*, cit., p. 591; P. ADRIANI, *Selva ovvero Zibaldone di concetti comici*, in E. Petraccone, *La Commedia dell'Arte. Storia, tecnica, scenari*, Ricciardi, Napoli, 1927, p. 265.

<sup>96</sup> S. CARADINI, *Forme e funzioni del lazzo nella drammaturgia dei comici dell'Arte*, cit., pp. 592-593.

sviluppo della trama”, altre analisi contestano questa visione, sottolineando la coerenza e la funzionalità dei lazzi anche nelle opere del grande autore francese.<sup>97</sup>

#### 4. La Commedia dell'Arte e il suo carattere nomadico

La Commedia dell'Arte, tradizionalmente associata al teatro delle maschere e alla comicità, va compresa in una prospettiva più ampia e complessa all'interno della tradizione comica. Il termine non si riferisce solo a un genere teatrale, ma implica anche il ruolo centrale degli attori e la loro capacità non solo di recitare, ma anche di comporre attivamente intrecci, scenari e musica. Questo approccio integrato riflette l'importanza del lavoro degli attori stessi nella realizzazione dello spettacolo teatrale.

Gli attori della Commedia dell'Arte, spesso professionisti, si organizzavano in compagnie che seguivano, come modello, le corporazioni artigiane. Questo permetteva loro di essere riconosciuti come lavoratori appartenenti a un'arte, nonostante l'atteggiamento scettico dalla parte di autorità civili e religiose<sup>98</sup>. Tale scetticismo si deve al fatto che a partire dalla seconda metà del Cinquecento vigeva la censura, motivo per cui il fenomeno della Commedia dell'Arte veniva guardato con sospetto dai religiosi. L'esempio più interessante è quello del “gesuita Giovan Domenico Ottonelli”, “autore dei cinque fondamentali volumi *Della Christiana Moderatione del Theatro*.”<sup>99</sup> Nella sua opera, riflettendo “sui limiti del sistema di censura scaturito dal Concilio Tridentino” egli “individua proprio nell'improvvisazione scenica il punto critico della questione: come è possibile sottoporre a controllo preventivo un fenomeno artistico che sembra fondarsi a priori, anziché su di un testo, sull'assenza del testo?”. Oltre a riconoscere nella loro capacità di improvvisazione “uno tra i principali motivi di successo dei comici professionisti” ritiene preoccupante non poter controllare i contenuti presenti nelle loro rappresentazioni.<sup>100</sup> La Commedia dell'Arte si sviluppò, infatti, in un contesto storico caratterizzato da conflitti

---

<sup>97</sup> Ivi, p. 598.

<sup>98</sup> S. FERRONE, *La commedia dell'arte. Un fenomeno europeo*, in «Drammaturgia», XV, 5, 2018, pp. 25-26.

<sup>99</sup> R. TESSARI, *La Commedia dell'Arte. Genesis d'una società dello spettacolo*, cit., p. 18.

<sup>100</sup> Ivi, p. 28.

culturali, religiosi e militari. Gli attori migranti si adattarono alle difficili condizioni di vita nomade, sviluppando un metodo di lavoro flessibile che si adattava alle tradizioni e alle caratteristiche linguistiche dei luoghi visitati, sviluppando una forma di doppia vita che consisteva nel servire il pubblico laico e rispettare la morale cristiana. Durante i loro spostamenti, gli attori dovevano affrontare “ostacoli naturali (fiumi vorticosi e montagne impervie)” e ostacoli “istituzionali (vessazioni doganali e interdizioni religiose)”, trasmettendo le proprie esperienze di generazione in generazione<sup>101</sup>.

Essere un comico nomade non era un percorso facile, perché anche se trasportavano solo strumenti di lavoro, le autorità spesso li fermavano a causa del timore che maschere e costumi potessero essere, in realtà, usati per delle attività criminali. Nella pratica della Commedia dell'Arte, gli attori non possedevano i tradizionali "mezzi di produzione" nel senso moderno, ma si distinguevano per virtù corporee, memoria prodigiosa e agilità mentale: “I comici erano spesso analfabeti ma coltivavano, accanto a eccellenti virtù corporee e fisiognomiche, una memoria fatta prodigiosa e variegata dalla necessità di supplire all’analfabetismo e impegnata a costruire un repertorio di innumerevoli storie e monologhi.” L’allenamento vocale e fisico era essenziale per gli attori, che dovevano essere abili nella recitazione, nel canto, nella danza e nelle acrobazie. Nonostante la mancanza di un’istruzione formale, alcuni comici leggevano e scrivevano, attingendo a libri e manoscritti per arricchire il loro repertorio. Il loro nomadismo ha contribuito alla formazione di “un ricco repertorio di composizioni anonime, di immagini, di suoni e di canzoni che giungeva agli occhi e agli orecchi degli spettatori senza la mediazione della scrittura e – tanto meno – della stampa.”<sup>102</sup>

Con il declino delle ricchezze degli stati europei, la “migrazione dei comici” divenne più intensa. Le compagnie teatrali cercarono nuovi sbocchi per il loro guadagno, spesso trovando ospitalità presso le corti reali o in città influenti come Napoli, Firenze e Venezia. La comunicazione scenica si basava sempre più sull'improvvisazione e sull'azione fisica, poiché gli spettacoli dovevano aggirare la censura che vietava la presenza di elementi erotici o immorali.

---

<sup>101</sup> S. FERRONE, *La commedia dell'arte. Un fenomeno europeo*, cit., pp. 25-27.

<sup>102</sup> Ivi, p. 27.



In conclusione, la Commedia dell'Arte rappresentava un'arte vivace e adattabile, basata sull'abilità degli attori nel creare un'esperienza coinvolgente per un pubblico sempre diverso. La pratica teatrale si basava sull'oralità, sulla mimica e sull'improvvisazione, permettendo agli attori di adattarsi a nuovi contesti e udienze.<sup>103</sup>

---

<sup>103</sup> Ivi, p. 30.

## CONCLUSIONE

La Commedia dell'Arte è sorta in Italia in seguito all'evoluzione del genere teatrale durante l'Umanesimo e il Rinascimento. Con la riscoperta della letteratura classica, gli scrittori umanisti, pur ispirandosi alle commedie di Plauto e Terenzio, cercano di dare una nuova dimensione alle opere teatrali. Per avvicinare le trame al pubblico, alcuni autori, come Pietro Aretino, si servono della satira e della parodia per rappresentare le dinamiche sociali e denunciare la vita politica dell'epoca.

La satira, la critica sociale e la parodia diventano gli elementi centrali della Commedia dell'Arte. La natura satirica delle maschere potrebbe essere interpretata come il collante tra le diverse classi sociali, come dimostra l'esempio di Pulcinella, la maschera napoletana che riesce a ottenere le simpatie, non solo dalle classi inferiori, ma anche dall'alta società che spesso viene parodiata nel corso sue esibizioni. Le maschere, i personaggi fissi e stereotipati, non servono solo per fare ridere il pubblico, ma anche per dimostrare la loro appartenenza a diverse classi sociali, realtà regionali o ambiti professionali.

Rispetto alla commedia regolare, cambia, nella Commedia dell'Arte, l'importanza dei testi teatrali dal momento che le scene non sono interamente scritte, ma solamente tratteggiate nei canovacci. L'arte della recitazione non è più legata alla parola scritta, ma viene lasciato molto spazio all'improvvisazione che diventa una caratteristica distintiva della Commedia dell'Arte.

Con l'improvvisazione, ogni attore inizia a lavorare individualmente sul suo personaggio, elaborando ogni minimo dettaglio della sua identità e rappresentazione artistica che si esprimeva al meglio nei lazzi. Alcuni attori diventano molto famosi e vengono idolatrati per le loro esibizioni, tanto che molto spesso la loro vita privata si fonde con quella della maschera che interpretano sulla scena.

La diffusione della Commedia dell'Arte ha portato a concepire il teatro come una vera istituzione culturale caratterizzata dalla presenza di compagnie teatrali stabili, la cui popolarità ha attraversato di gran lunga i confini italiani.

## BIBLIOGRAFIA

ADRIANI P., *Selva ovvero Zibaldone di concetti comici*, in E. Petraccone, *La Commedia dell'Arte. Storia, tecnica, scenari*, Ricciardi, Napoli 1927

CARADINI S., *Forme e funzioni del lazzo nella drammaturgia dei comici dell'Arte*, in «SigMa», vol. III, 2019, pp. 585-615.

FERRONE S., *La commedia dell'arte. Un fenomeno europeo*, in «Drammaturgia», XV, 5, 2018, pp. 25–37.

PETERSON ROYCE A., *The Venetian Commedia: Actors and Masques in the Development of the Commedia dell'arte*, in «Theatre Survey», 27, 1-2, 1986, pp. 69-87.

PIERI M., *Dal teatro di corte alla Commedia dell'Arte*, in *Manuale di Letteratura Italiana. Storia per generi e problemi*, vol. 2, a cura di F. Brioschi e C. Di Girolamo, Bollati Boringhieri, Torino, 1994, pp. 794-848.

SAMBUGAR C. - ERMINI D., *Pagine di letteratura italiana ed europea. Profilo storico e antologia. Dal Rinascimento al Neoclassicismo*, La Nuova Italia, Firenze, 1994.

SCAFOGLIO D., *Pulcinella: per un'antropologia del comico*, in «Annali d'Italianistica», Vol. 15, 1997, pp. 65-84.

SCHERILLO M., *La Commedia dell'Arte in Italia. Studi e profili*, Ermanno Loescher, Torino, 1884.

TAVIANI F., *Introduzione n. 11 alla Commedia dell'Arte*, in «Teatro e Storia», vol.36, 2015, pp. 269-295.

TESSARI R., *La Commedia dell'Arte. Genesi d'una società dello spettacolo*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2013.

VALERIANO L., *La tradizione delle maschere*, ilmiolibro self publishing, 2014 (edizione digitale).

## SITOGRAFIA

[https://www.treccani.it/enciclopedia/ercole-i-d-este-duca-di-ferrara-modena-e-reggio\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ercole-i-d-este-duca-di-ferrara-modena-e-reggio_(Dizionario-Biografico)/) (consultato il 29/08/2024)

<https://www.treccani.it/enciclopedia/angelo-beolco-detto-ruzzante/> (consultato il 15/08/2024)

[https://www.treccani.it/enciclopedia/ruzzante\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/ruzzante_(Enciclopedia-Italiana)/) (consultato il 02/09/2024)

<https://www.teatrosancassiano.it/it/teatro-san-cassiano> (consultato il 29/08/2024)

[https://www.treccani.it/enciclopedia/flaminio-scala\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/flaminio-scala_(Dizionario-Biografico)/) (consultato il 28/07/2024)

[https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-andreini\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-andreini_(Dizionario-Biografico)/) (consultato il 29/08/2024)

[https://www.treccani.it/enciclopedia/pier-maria-cecchini\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/pier-maria-cecchini_(Dizionario-Biografico)/) (consultato il 14/08/2024)

<https://www.treccani.it/enciclopedia/compagnia-dei-gelosi> (consultato il 07/08/2024)

<https://www.treccani.it/vocabolario/pulcinella/> (consultato il 29/08/2024)

<https://maschereitaliane.it/tt-portfolio/zanni/> (consultato il 02/07/2024)

<https://www.treccani.it/enciclopedia/zanni/> (consultato il 02/07/2024)

[https://www.treccani.it/enciclopedia/arlecchino\\_\(Enciclopedia-dei-ragazzi\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/arlecchino_(Enciclopedia-dei-ragazzi)/) (consultato il 07/08/2024)

[https://www.treccani.it/enciclopedia/tristano-martinelli\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/tristano-martinelli_(Dizionario-Biografico)/) (consultato il 29/08/2024)

[https://www.treccani.it/enciclopedia/evaristo-gherardi\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/evaristo-gherardi_%28Dizionario-Biografico%29/) (consultato il 27/08/2024)

[https://www.treccani.it/enciclopedia/costantini-costantino-detto-gradellino\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/costantini-costantino-detto-gradellino_(Dizionario-Biografico)/) (consultato il 27/08/2024)

[https://www.treccani.it/enciclopedia/caterina-biancolelli\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/caterina-biancolelli_(Dizionario-Biografico)/) (consultato il 09/08/2024)

[https://www.treccani.it/enciclopedia/gabrielli-francesco-detto-scapino-o-scappino\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/gabrielli-francesco-detto-scapino-o-scappino_(Dizionario-Biografico)/) (consultato il 25/08/2024)

[https://www.treccani.it/enciclopedia/barbieri-niccolo-detto-il-beltrame\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/barbieri-niccolo-detto-il-beltrame_(Dizionario-Biografico)/) (consultato il 28/07/2024)

<https://www.treccani.it/enciclopedia/innamorati/> (consultato il 28/07/2024)

[https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-andreini\\_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovan-battista-andreini_(Dizionario-Biografico)/) (consultato il 29/08/2024)

[https://www.treccani.it/enciclopedia/lazzi\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/lazzi_(Enciclopedia-Italiana)/) (consultato il 25/07/2024)

## RIASSUNTO

Sorta nel Cinquecento, la Commedia dell'Arte ha segnato un'epoca di cambiamento nella storia del teatro. A differenza del teatro rinascimentale, l'interpretazione scenica non è più legata alla parola scritta, ma alla capacità dell'attore di improvvisare. Nella Commedia dell'Arte non si usavano testi interamente scritti, ma canovacci, una traccia narrativa che serviva agli attori come base per le loro battute e dialoghi. Tipici di questo genere teatrale sono anche i lazzi che funzionavano come scenette improvvisate che non erano legate alla trama originale, ma che, con la loro natura mimica e gestuale, avevano lo scopo di far divertire il pubblico. Nel corso del tempo, gli attori diventano dei veri professionisti; iniziano a far parte di compagnie teatrali e si specializzano in una o più maschere. Tali maschere si possono suddividere in quattro categorie: Zanni, Innamorati, Vecchi e Capitani. In ogni loro esibizione le maschere erano facilmente riconoscibili perché si muovevano in un certo modo, parlavano spesso in dialetto e indossavano sempre lo stesso tipo di abbigliamento. L'altra funzione della Commedia dell'Arte era quella di favorire il dialogo tra il pubblico e gli attori i quali, attraverso la satira sociale, cercavano di avvicinare la cultura al popolo. Grazie ai gruppi dei comici nomadi, la Commedia dell'Arte ha influenzato il teatro anche all'estero, soprattutto in Francia, Spagna e Inghilterra, ispirando autori e attori teatrali.

Parole chiave: Commedia dell'Arte, teatro, compagnie teatrali, maschere, lazzi

## SAŽETAK

Nastala u 16. stoljeću, Commedia dell'Arte obilježila je početak nove faze u povijesti kazališta. Za razliku od prakse renesansnog kazališta, scenska izvedba više nije isključivo vezana uz pisanu riječ, već uz glumčevu sposobnost improvizacije. U Commedii dell'arte nisu korišteni u potpunosti napisani tekstovi, već *canovacci*, narativni nacrti koji su služili glumcima kao baza za njihove šale i dijaloge. Za ovaj kazališni žanr karakteristični su i *lazzi*, improvizirani skečevi koji nisu bili vezani uz izvornu radnju, ali su svojom mimičkom i gestualnom prirodom imali za cilj zabaviti publiku. S vremenom glumci postaju pravi profesionalci; počinju se pridruživati kazališnim društinama i specijalizirati za izvedbu jedne ili više maski. Maske su se obično dijelile u četiri glavne kategorije: Zanni, Innamorati, Vecchi i Capitani. U svakom nastupu, maske su bile lako prepoznatljive jer su se kretale na određeni način, govoreći često nekim od talijanskih dijalekata, te je svaka od njih uvijek nosila isti tip kostima specifičan za određeni lik. Također, jedna od funkcija Commedije dell'Arte bila je i poticanje dijaloga između publike i glumaca koji su društvenom satirou nastojali približiti kulturu ljudima. Zahvaljujući grupama komičara nomada, Commedia dell'Arte utjecala je i na razvoj kazališta u inozemstvu, posebice u Francuskoj, Španjolskoj i Engleskoj.

Ključne riječi: Commedia dell'Arte, kazalište, kazališne družine, maske, *lazzi*

## ABSTRACT

Born in the sixteenth century, the Commedia dell'Arte marked the beginning of a new era in the history of theatre. Unlike Renaissance theatre, the actor's stage interpretation is not dependent on the written word anymore, but on the actor's ability to improvise. In the Commedia dell'Arte, the practice of entirely written texts was abandoned, and *canovaccio*, as a narrative script that served as a basis for the actors' jokes and dialogues, was used instead. Another element typical for this genre were the *lazzi*, the improvised sketches that were not linked to the original plot, characterized by their mimetic and gestural nature. Over time, actors became true professionals; they began to join theater companies and specialized in one or more masks. These masks can be divided into four categories: Zanni, Innamorati, Vecchi and Capitani. In each of their performances, the masks were easily recognizable because they moved in a certain way, often speaking in some of the Italian dialects and always wearing the same type of costume assigned to each character. Another distinctive function of the Commedia dell'Arte was to provoke dialogue between the audience and the actors who, through social satire, tried to bring culture closer to the people. Thanks to the groups of traveling comedians, the Commedia dell'Arte influenced the theatre outside of Italian territory, especially in France, Spain and England.

Keywords: Commedia dell'Arte, theatre, theatre companies, masks, *lazzi*