

# L'operazione e il repertorio. Due categorie barocche tra retorica e commedia dell'arte

## 1. Angolature per una teoria

In termini generalissimi, l'*operazione* è un'attività con la quale produciamo la modificazione di un certo elemento, secondo un procedere più o meno regolato; il *repertorio*, invece, è tutto quell'insieme di possibilità già stilizzate o stilizzabili che, se da una parte sono la materia stessa dell'operazione, dall'altra ne sono il risultato, a sua volta disponibile per ulteriori operazioni. Nel tardo Cinquecento e poi lungo il Seicento, operazione e repertorio vengono ad assumere un ruolo fondativo e generativo per quel campo di tensioni che chiamiamo "Barocco", nozione inerentemente interdisciplinare e problematicamente aperta come testimonia la sua fortuna critica.<sup>1</sup> Intensificate e amplificate secondo una misura o dismisura del tutto inedita, rese complementari al punto da divenire potenzialmente reversibili, le due categorie qui in esame caratterizzano il Barocco come poetica di operazioni più che di opere, intenta a produrre continuamente sé stessa e il proprio *corpus*-repertorio.

Scopo di questo saggio è definire il nesso di operazione e repertorio come una delle variabili fondamentali all'interno della "*multipolarità sistematica*" del Barocco (Anceschi 96). Se tale nesso non può assorbire in sé ogni fenomeno, può nondimeno aiutare a rendere visibili processi che, trasversalmente alle discipline, determinano le condizioni di produzione, interpretazione e trasmissione del discorso culturale nella transizione verso una configurazione post-rinascimentale; condizioni radicalmente teatrali, perché tutte socializzate e performative. Come luoghi di osservazione privilegiati prenderemo la retorica e la commedia dell'arte, e più precisamente due loro articolazioni specifiche: la trattatistica dell'ingegno retorico, con il *Cannocchiale aristotelico* (1654) di Emanuele Tesauro e i *Fonti dell'ingegno* (1650) di Matteo Pellegrini, e gli sconfinamenti dei grandi attori-autori nella scrittura letteraria, con il prologo al *Finto marito* (1618) e il *Teatro delle favole rappresentative* (1611) di Flaminio Scala.

Le relazioni dirette e documentabili tra retorica e commedia dell'arte (o commedia all'improvviso) non mancano,<sup>2</sup> ma di per sé spiegano solo in modo parziale quello che qui più ci interessa, ovvero certe analogie di configurazione che, da angolature diverse, fanno emergere un orizzonte comune. La logica teatralizzata e pragmatica della retorica e dell'improvvisa è tesa alla produzione continua più che al prodotto finito: vale a dire una performance non definitiva, eseguita in

situazione e per generare effetti nel pubblico. I testi che esamineremo intersecano discipline diverse e presuppongono forme di attività ed espressione ibride, che decentrano la stessa nozione di testo e, alla sua primazia (reale o ideale), oppongono i processi di una testualità che si estende come un network e costituisce il suo archivio eterogeneo diffrangendosi su una varietà di oggetti. Queste reti non corrispondono (in scala e natura) al testo-opera, in sé concluso e autonomo. Come notato da Maravall: “L’opera sembra additare verso un aldilà, oltre l’opera stessa, come se l’opera a sua volta non fosse altro che una propedeutica” (362). Si può leggere questo aldilà in termini di trascendenza ma anche, come faremo qui, nel senso di un’educazione all’immanenza del virtuosismo operativo e repertoriale.

C’è una differenza cronologica tra i due contesti che esamineremo. A metà Seicento, quando il discorso sulla retorica ha la sua massima fioritura con Peregrini ma soprattutto con Tesauro, l’epoca d’oro della commedia dell’arte si era già conclusa da un paio di decenni. Non solo: mentre l’arte retorica barocca si iscrive dentro una lunghissima tradizione che risale fino ad Aristotele,<sup>3</sup> l’improvvisa come fenomeno specifico ha radici medievali<sup>4</sup> ma origini recenti (con la formazione in Italia delle prime compagnie d’attori professionali a metà Cinquecento) e deve anzi sforzarsi di reclamare la sua novità (che è anche la sua nobiltà) a fronte delle accuse di non essere altro che l’ennesima manifestazione della perniciosa figura dell’istrione.<sup>5</sup> Quanto segue ha per fine non di discutere precedenze ideali o storiche tra retorica e improvvisa, ma di comprendere come entrambe le prassi sviluppino le potenzialità di operazione e repertorio su un terreno diverso e con un diverso rapporto tra il generale e il particolare. L’estensione illimitata della sfera dell’arte retorica, che come prevede la *Retorica* aristotelica (1.2), è applicabile “ad ogni materia immaginabile” (Tesauro, *Cannocchiale* 545), procede in senso inverso rispetto al mestiere dell’attore in un’epoca in cui il suo ruolo si ridefinisce tanto socialmente quanto esteticamente: se l’ampiezza dello sguardo retorico ci mostra le infinite individuazioni possibili delle nostre facoltà operative e repertoriali, la specificità dell’arte attoriale deve partire dall’individuazione concreta di operazione e repertorio (*questa* operazione e *questo* repertorio, necessari in primo luogo come strumento di lavoro) per poi esplorarne empiricamente la potenzialità inesaurita.

Sia nelle teorizzazioni che nelle analisi storico-filologiche del Barocco come fenomeno d’insieme il ruolo della trattatistica retorica è centrale e indiscusso. Lo stesso naturalmente può dirsi per il *topos* del mondo come teatro, tanto pervasivo e versatile da imporsi come chiave

interpretativa per eccellenza sia alla stessa cultura barocca che ai suoi esegeti moderni, rinnovando e variando l'uso rinascimentale del teatro come figura della mediazione tra il particolare e l'universale.<sup>6</sup> Non altrettanto può dirsi per la pratica del teatro, la cui realtà concreta continua a pesare meno della sua metaforizzazione (una condizione condivisa con le arti performative in generale, ad esempio la musica).<sup>7</sup> Ma è proprio in questa pratica—e nella sua dialettica con la tradizione del teatro-metafora—che possiamo rinvenire alcuni dei luoghi più innovativi della topologia culturale barocca, come la commedia dell'arte. In studi di carattere generale l'arte dei comici continua a soffrire di una certa marginalizzazione, quasi fosse un fenomeno non essenziale alla comprensione dello spirito o delle strutture dell'epoca;<sup>8</sup> sul versante specialistico, gli straordinari progressi filologico-interpretativi che nel corso del Novecento hanno liberato l'improvvisa dalle incrostazioni delle mitologie romantiche e positivistiche e hanno esplorato le sue dimensioni storiche, sociali, antropologiche ed estetiche investigando i legami del mondo della commedia con altre zone della cultura coeva, non hanno sufficientemente colto l'opportunità di inscrivere l'improvvisa sul grande sfondo del Barocco e di trattarne analiticamente la concomitanza.<sup>9</sup>

La teoria, scrive Anceschi, “vive *attraverso* gli esempi della storia e con essi si istituisce, anche se non si identifica né con la frammentarietà degli esempi né con una idea assoluta della storia” (vii); il nesso di operazione e repertorio si presenta appunto come teoria *vivendo* attraverso esempi quali la retorica e l'improvvisa, eccedendo la frammentarietà storica che ne ripartisce i territori. Quel che abbiamo non è un modello che si riproduce, ma un processo che si propaga trasversalmente. Sul palco o la mimesi vince la variazione, traduzione o piega:

Il Barocco non connota un'essenza, ma una funzione operativa, un tratto. Il Barocco produce di continuo pieghe. Non è una novità assoluta: si pensi a tutte le pieghe provenienti dall'Oriente, o alle pieghe greche, romane, romaniche, gotiche, classiche [...]. Ma il Barocco curva e ricurva le pieghe, le porta all'infinito, piega su piega, piega nella piega. Il suo tratto distintivo è dato dalla piega che si prolunga all'infinito. (Deleuze 5)

Questa nota formulazione necessita di essere qualificata empiricamente e storicamente: tanto l'operazione quanto il repertorio sono piegature eseguite sulla memoria culturale disponibile in un tempo e un luogo

precisi, e orientate dalle configurazioni storicamente assunte da questa stessa memoria.<sup>10</sup> I lineamenti di una teoria della testualità del Barocco (produzione, leggibilità, sopravvivenza dei testi, non solo letterari) emergono da modi di piegare il repertorio, di rendere esso stesso piega, sequenza di pieghe. L'ipotesi di una teoria non è altro che un'altra modalità di piegatura lungo le linee-forza mostrate dagli esempi presi in considerazione.<sup>11</sup>

Con un'inversione cronologica, prima entreremo nel campo della retorica e poi in quello dell'improvvisa. L'ampiezza della prospettiva retorica preparerà il terreno per leggere le implicazioni dello specialismo della commedia dell'arte, e troverà in esso prolungamenti e risposdenze nel segno di una gestualità condivisa. Da ognuno dei due campi si estrarranno e analizzeranno alcuni elementi utili per una teoria di operazione e repertorio.

## ***2. Nella fabbrica dell'ingegno***

Nella grande trattazione del *Cannocchiale aristotelico*, Emanuele Tesauro si serve più e più volte della categoria di operazione per articolare la facoltà dell'eloquenza ingegnosa in corrispondenza alle operazioni associative dell'intelletto: "siccome la prima operazione dell'intelletto serve alla seconda, la seconda alla terza: così dalle semplici parole metaforiche, nascono le proposizioni metaforiche: e da queste gli argomenti metaforici" (481).<sup>12</sup> Naturalmente per Tesauro "operazione" è un termine aristotelico che tanto nel *Cannocchiale* quanto nella più tarda *Filosofia morale* (1670) viene utilizzato con il significato di movimento, o processo, volto a realizzare un fine ma distinto dalla sua realizzazione integrale e compiuta (l'atto). Segno che di operazione si può parlare tanto per il fare quanto per l'essere, "consistendo la vita nell'operazione" (*Filosofia* 555).<sup>13</sup> All'interno di questa antropologia, l'ingegno è una modulazione dell'operatività generale caratterizzata dal fatto di essere tesa alla produzione continua di discorso, modulando le possibilità associative secondo tre gradi diversi di complessità ed estensione: "metafora semplice," "proposizione metaforica" e "argomento metaforico" (o "entimema urbano").<sup>14</sup>

Il *Cannocchiale* si può allora leggere come un continuo trionfo dell'operazione sull'opera, in primo luogo perché in quanto trattato di retorica tende a concentrarsi sul fare piuttosto che sulla descrizione del già fatto, poi e soprattutto perché non ha come finalità il proporre il modello, lo stampo o il programma di una tipologia ideale di testo, obiettivo tipico invece nella trattatistica cinquecentesca successiva alla

riscoperta e canonizzazione della *Poetica* di Aristotele.<sup>15</sup> Piuttosto che le norme per l'opera *perfetta*, etimologicamente compiuta, portata a termine e attuata in tutte le sue potenzialità, Tesauro ci offre precetti, istruzioni ed esempi perché noi stessi possiamo meglio comprendere ed esplicitare quell'ingegno operativo che, come un'energia, innerva tutti i campi del reale. Non è solo l'uomo ad operare argutamente se Dio e le intelligenze angeliche da una parte, la natura e le cose e gli artefatti dall'altra, partecipano insieme all'uomo ad una sorta di arguzia continuata e universale, alla quale il *Cannocchiale* accenna in pochi ma significativi passaggi: "potrai tu conoscere quale sia la vaghezza di questi arguti concetti; poiché tutte le cose create e increate procacciano di farne pompa per dimostrarsi ingegnose" (58).<sup>16</sup> Tutto il mondo opera con ingegno, tutte le forme di vita e d'espressione possono esserne manifestazione.

In questa proliferazione di significati e forme, l'unità e compiutezza delle opere, nonché dei loro modelli e generi, non sono più centrali e distintive: quel che conta è il tratto, la piega, il virtuosismo che si estende e culmina in "argutezza perfetta." Proprio per questo gli innumerevoli passi citati e commentati da Tesauro non sono mai esaminati in quanto parti integranti di un'opera organica per struttura e significato. Ogni frammento convocato nel trattato è un esempio dal quale estrarre e potenziare *un'operazione singolare con il suo repertorio*, isolandola dal testo originale, inserendola in una serie di operazioni simili e facendone un motivo disponibile alle variazioni. I due "naturali" talenti che in Tesauro costituiscono l'ingegno lavorano appunto in questo senso: uno è la "perspicacia," che "penetra le più lontane e minute circostanze di ogni soggetto . . . le quali cose giacciono in ogni soggetto aggomitolate e ascose"; l'altro è la "versatilità" che "velocemente raffronta tutte quelle circostanze infra loro, o col soggetto: le annoda o divide; le cresce o minuisce; deduce l'una dall'altra; accenna l'una per l'altra, e con meravigliosa destrezza pon l'una in luogo dell'altra, come i giocolieri i loro calcoli. E questa è la metafora, madre delle poesie, de' simboli, delle imprese" (*Cannocchiale* 82). Nella composizione del trattato e nelle istruzioni per i lettori l'*Eneide*, il *De oratore* o l'*Adone* e tutti gli altri testi citati non interessano a Tesauro in quanto *opere esemplari*; perfino l'identità e l'integrità dell'artefice diventano relative se le arguzie degli autori possono venire mischiate nella stessa serie con numerose altre anonime o fabbricate dallo stesso Tesauro. Risultato del doppio processo di perspicacia e versatilità è da un lato un "minuto sbriciolamento delle materie tematiche"—ma pure testuali—"secondo le loro infinite possibilità," e dall'altro sequenze di "congiungimenti,

raffronti ed altre operazioni comparative” (Barilli 174). Ogni citazione è operazione, che non esclude ma anzi esalta il gioco di prestigio su quanto vi è di citabile.<sup>17</sup> Ogni testo è testualità in movimento.

L'artefice retorico, come un uomo di teatro, è tutto nelle sue operazioni e non può capitalizzare, a suo onore, altro che esse.<sup>18</sup> Così, esorbitando da ogni singola forma letteraria, sia nella materia che nella sua stessa struttura, il *Cannocchiale* propaga su più livelli l'operazione di un ingegno universale, socializzato e condiviso, espandendola lungo quelle articolazioni già tutte annunciate nella pagina d'esordio: “Gran madre d'ogni ingegnoso concetto: chiarissimo lume dell'oratoria, e poetica elocuzione: spirito vitale delle morte pagine: piacevolissimo condimento della civil conversazione: ultimo sforzo dell'intelletto: vestigio della divinità nell'animo umano” (1). Decisivo è il riferimento al repertorio riposto nelle pagine, “morte” se nessuno spirito vitale viene a vivificarle. È il programma del *Cannocchiale*: a forza di operazioni, riconvertire le opere “morte” in repertorio di operazioni.<sup>19</sup>

Spostiamoci allora sul versante del repertorio con *I fonti dell'ingegno ridotti ad arte* di Matteo Pellegrini, del 1650, trattato nel complesso più castigato e convenzionale di quello tesauriano, ma altrettanto capitale per la sua definizione della natura delle matrici dell'ingegno umano. Se da una parte i dodici “fonti” che Pellegrini analizza pianamente e senza sussulti stilistici e concettuali possono venire ricondotti alle dieci categorie aristoteliche, d'altra parte i capitoli introduttivi del libro delineano una dimensione più dinamica che possiamo prendere a complemento di quanto visto in Tesauro: se il *Cannocchiale* ci dà un *repertorio dell'operatività* dell'ingegno, i *Fonti* andranno invece letti come un discorso sull'*operatività del repertorio*.

Pellegrini non ha l'esuberanza e il virtuosismo di Tesauro nel convocare e maneggiare i suoi esempi, ma la sua capacità di definirne il campo fa emergere un aspetto generativo che nel *Cannocchiale* restava implicito: le “cose” depositatesi nel nostro ingegno sono dotate di un'energia operativa proprio in virtù del campo in cui stanno. Ecco il suo proposito: “mi proverò d'aprir fonti, che provedano copiosamente per tutte le occasioni dell'ingegno. Saranno fonti, e non luoghi; e però non si potranno mai vuotare, supplendo sempre la sorgente nuova materia” (59). Per Pellegrini, allora, solo le operazioni dell'ingegno possono far vivere il repertorio, perfino il più alto, che in sé “non ha più di quello che ha” se tra noi ed esso non interviene “un fantasma, destante o eccitante” (61), tale da muovere la nostra mente:

Tali fonti vado cercando qui io, né altrove li cerco, che nel seno del medesimo ingegno: perciocché quando fuori di lui ci fossero fonti, non saranno suoi fonti, ma né saranno veramente fonti, perché i volumi, sieno d'Omero, d'Aristotele, di Platone e d'altri grandi autori, non hanno più di quello che hanno: la loro sorgente non rende più, e se non fosse che sogliono aprire dentro l'ingegno di chi ben gl'intende nuova fertilità, essi avrebbero anzi di poveri stagni che di vivi fonti l'ufficio e l'uso. (27)

Ma quale configurazione prendono allora i fonti, con tutte le loro manifestazioni? Più che la logica è la figuratività del trattato a rispondere, per mezzo di continui aggiustamenti di immagini.<sup>20</sup> Ad esempio Pellegrini, in opposizione alla forma-scala, orientata verso l'imitazione del modello dell'opera perfetta, paragona il suo trattato a un convito, a un fondaco e a una casa entro cui operare (172), riprendendo la comparazione qualche pagina dopo:

Stanno, dico, entro i seni del nostro ingegno tutte le cose, cioè le loro idee, dicansi immagini o fantasmi poco rileva. Vi stanno, non già iscomposte a mucchio, non isparse e vaganti, come starebbono in una grande uccelliera tutt'i generi di volanti [...] vi stanno come tutte le merci in una piazza o fiera: ciascuna sorte nel proprio fondaco; o pure, più a proposito, come tutt'i caratteri in una grande stamperia, nelle proprie cellette distintamente ripartiti. (176)

La sequenza di similitudini ci dice la pubblicità e teatralità dell'ingegno, assimilato a una piazza (quasi un'interiorizzazione della *Piazza universale* di Tommaso Garzoni, fondamentale repertorio tardo-cinquecentesco); in secondo luogo ne fa un deposito in attesa del momento dello scambio (dell'operazione) e infine lo trasforma sorprendentemente in una tipografia, luogo che importa non perché contenga i caratteri ma perché può operare combinandone un numero finito per produrre serie potenzialmente infinite di significati.

Lo stesso Tesauro, che nel *Cannocchiale* definisce il repertorio "magazzino dell'ingegno", nella prassi va oltre una funzione puramente conservativa. In nessun momento questo è più chiaro che nella costruzione di un "indice categorico," una collezione ragionata di esempi finalizzata a stimolare l'operazione più propria dell'ingegno, ovvero "penetrar gli obbietti altamente appiattati sotto diverse categorie" (107). I repertori che costruiremo per nostro uso non saranno che porzioni di una sterminata enciclopedia universale.<sup>21</sup> In questo senso ogni repertorio

barocco, quale che sia il suo campo specifico, è un repertorio di retorica predisposto per le operazioni; l'indice categorico non è che un "repertorio al quadrato" (Maggi 201). Rispetto a questo punto, la validità assoluta delle classificazioni ha un'importanza relativa. Come sostiene Pellegrini in previsione delle obiezioni alle ripartizioni del suo trattato: "questa fatica non è fatta per disputare, ma per operare" (65).

Occorre rilevare come quest'articolazione del nesso di operazione e repertorio si inserisca nella tradizione dell'arte della memoria, rispetto alla quale le proposte di un Tesauro o un Peregrini andranno considerate non come novità assolute bensì come modifiche della curvatura dell'organizzazione cinquecentesca dei repertori del sapere.<sup>22</sup> La spazializzazione della memoria, che sia in una struttura virtuale (piazza, edificio o teatro) o in uno schema (albero, indice o diagramma) o ancora nella configurazione materiale di un libro, ha un ruolo fondativo che tuttavia, tra un'epoca e l'altra, in differisce per l'orientamento tanto dello spazio quanto del soggetto. Prendiamo come esempio il teatro di Giulio Camillo. L'ordine del mondo e della memoria, visualizzato attraverso la sua descrizione (ma pure materializzato in un teatro fisico poi perduto), definisce una corrispondenza di macro- e micro-cosmo estranea al policentrismo dei teorici seicenteschi, richiedendo invece al soggetto di assumere una prospettiva totale, unificante e unifocale, come appare da questo passaggio dell'*Idea del teatro* (1550) in cui Camillo motiva la necessità di uno spostamento dello sguardo verso l'alto, dal mondo alle sue prime cause:

Se fossimo in un gran bosco et havessimo desiderio di ben vederlo tutto, in quello stando al desiderio nostro non potremmo sodisfare, perciocchè la vista intorno volgendo, da noi non se ne potrebbe veder se non una picciola parte, impedendoci le piante circonvicine il veder delle lontane; ma se vicino a quello vi fosse un erta, la qual ci conducesse sopra un alto colle, del bosco uscendo, dall'erta cominceremo a veder in gran parte la forma di quello; poi, sopra il colle ascisi, tutto intiero il potremmo raffigurare. (151)

Vedere tutta la forma del mondo-repertorio e vederla in sintesi da un punto unico d'osservazione: qui si misura tutta la differenza con i repertori di Tesauro e Peregrini, che ambiscono sì a costruire formule della totalità, ma senza imperniarle su un tale posizionamento del soggetto in funzione conoscitivo-universale.

Camillo non esaurisce le possibilità della spazializzazione della memoria nel Cinquecento. Nella seconda metà del secolo, difatti,

troviamo un lavoro sull'arte della memoria che anticipa Tesauro e Peregrini: sono quelle che Bolzoni ha chiamato "macchine retoriche" (*La stanza* 26-86), dispositivi che organizzano e selezionano la memoria culturale in funzione di una produzione di nuovi testi che consolida e diffonde il classicismo del primo Cinquecento sotto forma di "meccanismo automatico, riproducibile, quasi un gioco" (xxi). Quello che ora preme sottolineare, come transito verso il Barocco, è come per queste "macchine" importi l'essere in situazione del soggetto che le elabora o usa contestualmente, in campi che possono andare dalla letteratura alla predicazione.<sup>23</sup> L'estensione e la struttura del repertorio debbono condurre non a un sapere universale ma a un sapere pratico, alla produzione e riproduzione di un effetto che ha priorità sul repertorio di cui è materiato. Non a un'iniziazione ma a una padronanza di una tecnica mondana.

Nel Barocco, nota Argan ("La retorica" 12-13), l'operazione della persuasione è più importante del suo stesso tema o soggetto di repertorio, che anzi perde di consistenza e si offre solo come esempio, come esecuzione di un'operazione: "persuasione senza soggetto . . . che fornisce soltanto una tecnica," latrice di "prove," "esempi" e "gesti indicativi," tutto nel solco della *Retorica* aristotelica.<sup>24</sup> Tra chi produce i discorsi e il pubblico si stabilisce un'intesa che "non è sulla qualità dell'oggetto ma sul processo o metodo della persuasione," il quale dovrà essere giocoforza socializzato se nel pubblico si presuppone la familiarità con "un'altrettanto sapiente e complicata tecnica del farsi persuadere." Contesto per eccellenza di questa intesa è il teatro, che in Tesauro è a più livelli la forma stessa della produzione retorica, raccogliendo e modificando la tradizione del *theatrum mundi*. Numerosi sono gli esempi tratti dal mondo delle scene, sia alto che basso (teatro materiale); vi sono poi la meraviglia e gli applausi che il trattato invoca come riconoscimento delle arguzie riuscite, alludendo alla configurazione teatrale delle nostre operazioni (teatro della civile conversazione); infine abbiamo lo straordinario rovesciamento di visuale per cui un ulteriore teatro si apre come un ventaglio dentro di noi (teatro mentale): "E questo è quel veloce e facile insegnamento da cui ci nasce il diletto: parendo alla mente di chi ode, vedere in un vocabolo solo, un pien teatro di meraviglie" (*Cannocchiale* 167). Nel capovolgimento della relazione tra scena e pubblico questo teatro miniaturizzato, ripiegato dentro la sintesi metaforica, distende tutta la sua rete di relazioni dentro la mente di chi fa l'arguzia (producendola o comprendendola), come un'architettura vista di scorcio, quasi che l'intero mondo possa potenzialmente squadernarsi *dentro* lo spettatore con le sue infinite serie,

molto più vicine al lavoro particolare e cumulativo delle “macchine retoriche” che alla visione centrata del teatro-mondo proposta da Camillo.

L'intesa non prevede separazioni assolute tra autore-attore e spettatore, che risultano invece essere stadi differenti di un processo socializzato che passa tanto all'esterno quanto all'interno dei soggetti. Se il *Cannocchiale* è esemplare come “repertorio sempre *virtuale*, sempre abbozzato e mai concluso, di *eventualità descrittive*” (Ossola 346), dobbiamo pure sottolineare come la virtualità non possa essere disgiunta dalla materialità della situazione in cui il nesso operazione-repertorio si esplica. L'arte retorica è arte della situazione e lo specialismo dei comici dell'arte ce lo conferma: la loro performance ha bisogno che operazione e repertorio si diano *in pratica*, sul palcoscenico, di fronte al pubblico.

### ***3. Nelle pieghe delle commedie***

Dalla virtualità all'esecuzione: in questo passaggio si giocano le innovazioni portate al nesso operazione-repertorio nella pratica delle compagnie professionali di comici all'improvviso fiorite in Italia tra secondo Cinquecento e primo Seicento, la cosiddetta età aurea della commedia dell'arte.<sup>25</sup> Il lavoro delle compagnie si regge su una compenetrazione sempre più forte tra operazione e repertorio, non più separati nel processo che conduce alla produzione del testo teatrale sulla scena (“testo” non fissato per iscritto, e tuttavia composto e regolato secondo criteri di flessibilità e modularità).<sup>26</sup> Come ben spiegato da Taviani (“La composizione” 153-59), si passa da un teatro di “parti” e “ruoli,” in cui le possibilità della compagnia dipendono dal repertorio di ruoli ricavati dal parlato di commedie scritte e conosciute dai singoli attori, a un teatro di “scenari” e “parti libere” in cui gli attori producono azione e parlato basandosi soltanto su una trama schematica (lo scenario o canovaccio). Nella prima modalità, il repertorio della compagnia può accrescersi solo se la combinazione dei repertori dei singoli autori corrisponde all'insieme della commedia-fonte; nella seconda, di gran lunga più economica e versatile, il repertorio si accresce semplicemente con ogni nuovo scenario che gli attori eseguiranno nella combinatoria della scena, attingendo a un corpus seriale di moduli slegati da questa o quella parte nella sua interezza letteraria e drammaturgica. Lo stesso repertorio dei singoli attori può espandersi senza essere vincolato alla corrispondenza con quello dei colleghi, per via degli ampi margini di variazione consentiti dalla combinatoria delle parti dentro un abbozzo di

trama. In altre parole, il testo prodotto in scena si costituisce per mezzo di una “ridondanza cumulativa” (Pietropaolo 174) anziché come ricostituzione di un intero predefinito. Ma, il copione, “smembrato ogni sera, poteva agilmente ricomporsi purché gli attori rimanessero sempre insieme e identici” (Ferrone, *Attori* 116): per riuscire, l’operazione scenica richiede un’interazione variabile ma regolata delle differenti variabilità repertoriali della troupe.

Una conseguenza è che il repertorio “locale” di un attore può aprirsi, negli attori-autori della commedia dell’arte, a un ventaglio di fonti e direzioni simile a quello presupposto dalla trattatistica dell’ingegno. Come scrive nel 1634 Nicolò Barbieri, in arte Beltrame: “I comici studiano e si muniscono la memoria di gran farragine di cose, come sentenze, concetti, discorsi d’amore, rimproveri, disperazioni e delirii, per averli pronti all’occasioni, ed i loro studii sono confermi al costume de’ personaggi che loro rappresentano” (23).<sup>27</sup> Come per la retorica in generale e per macchine retoriche particolari (ad esempio la predicazione),<sup>28</sup> il repertorio non è fatto di testi completi e individuali: la lettura è un’operazione interpretativa che estrae elementi (affetti, espressioni, concetti, e così via) da volgere in operazione scenica, quando poi l’attore-autore non legga direttamente una raccolta di elementi già prelevati dalla loro origine e disposti in una collezione di “luoghi comuni,” o già disposti in raccolte o da estrarre e antologizzare con una lettura autonoma.

L’*occasione* decide il passaggio dalla “farragine” virtuale all’operazione. Per comprenderne meglio le implicazioni, volgiamoci ad uno dei più importanti scritti degli autori-attori dell’improvvisa: il prologo di Flaminio Scala alla commedia *Il finto marito*, da lui pubblicata nel 1618 come testo interamente disteso in scrittura, addirittura amplificato dai tre atti canonici delle commedie (e dello stesso scenario di Scala da cui è tratto) ai cinque tipici dei generi più “alti.” A quell’epoca capocomico dei Confidenti, compagnia protetta da Don Giovanni de’ Medici, Scala (in arte Flavio) è ormai nella fase tarda di una carriera che lo ha visto collaborare con le maggiori compagnie: Gelosi, Accesi, Desiosi e Uniti. Scala è anche il primo e unico comico dell’arte ad avere pubblicato in volume una raccolta di scenari, trasformati da quotidiano, provvisorio e materialissimo strumento di lavoro, in testo letterario, traduzione sulla pagina scritta delle operazioni e del repertorio degli attori: il *Teatro delle favole rappresentative*, del 1611.

Il prologo è un ragionamento tra un Comico, portavoce dello stesso Scala, e un Forestiero, straniero non solo rispetto alla città ma

anche al mestiere del teatro o, ancor meglio, alla peculiare “intesa” di attori e pubblico intorno a un processo condiviso (variante di quanto già visto con la retorica). Il Forestiero è un detrattore dell’improvvisa, in particolare per la composizione dei soggetti—“altro è impiastrare un soggetto perché sia rappresentato all’improvviso, ed altro è distendere una commedia affettuosa”—e della loro resa scenica incurante dei “precetti” che andrebbero presi dai “buoni autori che hanno scritto le poetiche,” al che il Comico ribatte: “Tutti i precetti son buoni, ma il ridurre le cose all’operazione, quello è la essenza di ogni arte o scienza” (“Il finto marito” 232). La risposta è notevole non solo per la sua fortissima risonanza galileiana,<sup>29</sup> ma anche e soprattutto perché definisce il lavoro teatrale come una funzione operatoria, ben diversa dalla riproduzione mimetica di un modello o un’essenza. La stessa “buona imitazione,” categoria di stampo rinascimentale invocata poco prima dal Comico, viene trasformata una volta inglobata nell’operatività barocca che produce da sé le sue regole, empiricamente.<sup>30</sup> Soggetti e precetti si esplicano solo nell’esecuzione, non prima; è essa a garantire il risultato, da misurare in scena non su un’opera finita e perfetta, ma su un’operazione in corso.<sup>31</sup> Dopo aver scaltramente richiamato l’assenza dello stile comico dalla *Poetica* aristotelica, il Comico dice: “nella commedia non c’è altra regola, né altri precetti, che il buon uso e i buoni autori, dà quali sono cavate le forme che oggidì si costumano, essendo verissimo che le regole furon sempre cavate dall’uso, e non l’uso da quelle” (“Il finto marito” 233-34). Ovvero: non che non debbano esserci regole, tutt’altro, solo che esse sono risultato e non principio di un’operazione, come già parzialmente teorizzato anche al di fuori dell’improvvisa con i *Dialoghi* di Leone de’ Sommi. La minima azione sapiente in scena “a tempo ed affettuoso” farà più di tutta la filosofia d’Aristotele o dell’oratoria di Demostene e Cicerone, perché gli affetti “si muovono più agevolmente da’ gesti che dalle parole,” e perché “i sensi da’ sensi più agevolmente vengon mossi che dalle cose che sono in astratto, accostandosi sempre il simile volentieri al suo simile” (“Il finto marito” 235). Marotti nota che siamo di fronte non solo a un pragmatico buon senso ma a “una teoria teatrale per cui tutto ciò che è dietro la scena (e può essere il più raffinato sillogismo) deve diventare azione ‘scenicamente’ efficace” (xlix). E Taviani precisa che parlare di “azione” solleva un contrasto non tra verbale e non-verbale, ma tra due tipi di composizione drammatica, uno basato su scrittura distesa e preventiva da eseguire, l’altro sull’intreccio di azioni che gli attori esplicano solo con le loro operazioni in scena (“La composizione” 162). Nel primo caso

abbiamo un pezzo di repertorio selezionato e definito; nel secondo, un repertorio di variabili disponibili per l'azione scenica.

Perché allora questo prologo è posto in limine a un testo completamente disteso per iscritto, a un'opera senza operazione, fissata nelle sue azioni e nella sua dicitura, senza quella riserva di virtualità operatoria e repertoriale sempre nel corso di concretizzarsi durante la recita all'improvviso? Il prologo sembra quindi introdurre una seconda in parte inconciliabile prospettiva. Ferrone ("Dalle parti scannate") ha dimostrato come nel primo Seicento la pubblicazione di commedie distese da parte dei comici non intendesse proporre o restaurare i testi così come venivano portati (o meglio: composti) in scena, ma avesse invece la funzione di contrassegnare una nobiltà letteraria tutta da garantirsi, proprio nel momento in cui, a fronte di crescenti difficoltà di gestione, le compagnie irrigidivano le operazioni degli attori, selezionavano i repertori e normalizzavano il proprio lavoro. Sia pure questo un "esercizio di masochismo letterario" in cui Scala "si fa carico della letteratura . . . e patisce per colpa di tutto quello che nel prologo aveva esorcizzato con buona teoria" (Ferrone, "Introduzione" 24), e sia pure questo un protocollo finalizzato a garantirsi una posizione a corte vincendo l'antica diffidenza contro i comici. La questione tuttavia non è solo una faccenda pratica, né può essere posta propriamente nei termini di "letteratura" e "anti-letteratura" (o "cattiva letteratura").<sup>32</sup> Dovremmo chiederci: *quale* letteratura? O meglio: *quale* traduzione in letteratura scritta delle operazioni già tutte letterarie sulla scena dell'improvvisa? Il problema di produrre un'opera rappresentativa è appunto quello di una traduzione o transcodificazione, non di una riproduzione.<sup>33</sup>

Un'altra risposta a questa domanda viene data dallo scenario, quando lo si concepisca alla maniera di Scala nel suo *Teatro delle favole rappresentative*: una forma non solo strumentale ma consapevolmente letteraria che scarta, preliminarmente l'illusione di riprodurre lo spettacolo sulla pagina in scala 1:1, figlia della più generale "illusione ottica che fa confondere testo letterario con testo scritto" (Taviani e Schino 324). Lo scenario riduce "le cose all'operazione," condizione di ogni arte o scienza a detta del Comico del prologo: la verità dello spettacolo è tradotta in un repertorio di operazioni. Se i testi distesi "tradiscono" l'evento-spettacolo per eccesso di determinatezza, lo schematismo degli scenari, con il loro apparente difetto d'articolazione, riesce a rimanere più in prossimità al processo di composizione scenica e a tradurne, a implicarne i testi "rappresentativi" in un altro linguaggio, quello del libro, che nel *Teatro* non è mero segno di autorevolezza (da conquistare o mantenere) ma prolungamento della poetica di operazioni

e del repertorio messa a punto dall'esperienza degli attori-autori (poetica nient'affatto estranea al traffico con le forme letterarie più tradizionali e legate alla scrittura).<sup>34</sup>

Il *Teatro delle Favole Rappresentative, ovvero la ricreazione Comica, Boscareccia, e Tragica: divisa in cinquanta giornate* (1611) si distingue da tutte le raccolte di scenari sopravvissute fino a noi, tutte posteriori, databili approssimativamente tra 1620 e 1740, nessuna di mano di un attore professionista.<sup>35</sup> Passato l'entusiasmo della riscoperta degli scenari in epoca positivista, gli studiosi sono pressoché unanimi nel considerarli, con l'eccezione di Scala, testi del tutto minori.<sup>36</sup> La diversità di Scala è data tanto dalla qualità della scrittura quanto dalla capacità di ridefinire, secondo Marotti, "operazione letteraria e operazione teatrale" (li). Si potrebbe chiosare: la zona incerta dove le due sfere vengono attraversate dalla stessa linea-forza, quella dell'operazione.

Il frontespizio del *Teatro* è già un programma. Una maschera, segno dei teatranti, sostiene un emblema piuttosto sontuoso, mentre una figura femminile sulla sinistra porge una corona d'alloro e un'altra sulla destra suona uno strumento a metà tra una tromba e una cornucopia, segno d'abbondanza, dalla quale escono piccoli fiori (di retorica). La maschera sembra originare e reggere tutto il complesso, così come la composizione del libro ha origine nella pratica quotidiana degli attori. Abbiamo dunque un ponte tra operazione e repertorio a teatro e sulla pagina. Lo stesso si può dire del titolo, che si richiama ai tre generi di spettacolo allestiti dalle compagnie: commedia, pastorale e tragedia (la sproporzione a favore della commedia, 40 scenari su 50, rispecchia realisticamente il cartellone degli attori). *Favole* andrà inteso come serie di intrecci narrativi anziché composizioni distese, e *rappresentative* come segnale dell'esistenza di un più vasto corpus seriale sul quale è stata effettuata una selezione/ricostruzione ispirata dall'esempio del *Decameron* (al quale Scala si sarebbe adeguato se avesse prodotto il secondo volume come annunciato).<sup>37</sup> Più che a una generica volontà di nobilitazione, queste zone paratestuali alludono a una totalità d'esperienza, il teatro all'improvviso, che il libro vuole transcodificare e reinscrivere dentro una zona contigua di quella più vasta testualità. Ne risulta un libro-repertorio concepito come totalità dinamica che richiede il supplemento delle operazioni e dei repertori del lettore o dell'attore.<sup>38</sup> Lo aveva ben compreso Francesco Andreini, illustre collega di Scala,<sup>39</sup> che nella prefazione al *Teatro* scrive:

Avrebbe potuto il signor Flavio (perché a ciò fare era idoneo) distender l'opere sue, e scriverle da verbo a verbo, come s'usa di fare: ma perché oggidì non si vede altro che Comedie stampate con modi diversi di dire, e molto strepitosi nelle buone regole, ha voluto con questa sua nuova invenzione metter fuori le sue Comedie solamente con lo Scenario, lasciando ai bellissimoi ingegni (nati solo all'eccellenza del dire) il farvi sopra le parole. (13)

La risposta di chi legge il *Teatro* deve partecipare dell'operazione con cui gli attori compongono il testo sul palcoscenico:<sup>40</sup> che sia sulle vere scene o nella loro mente (come con la metafora tesauriana), devono distendere un numero di scenari esemplari costruiti come un repertorio di parti *all-stars*, non essendovi piena coincidenza con l'organico di attori-personaggi delle compagnie reali. Inoltre, i "bellissimi ingegni" non sono necessariamente specialisti come Scala e i suoi colleghi: per questa via, gli scenari del *Teatro* si rivolgono, come la retorica, alla genericità dell'intelletto umano, che collettivamente e singolarmente può attingere a repertori di luoghi comuni storicamente e culturalmente determinati. Marotti (in Scala, *Teatro* lii) propone un'affinità con il modello del teatro della memoria di Giulio Camillo, soprattutto per la doppia dimensione mentale e teatrale. Altrettanto interessante è però una divergenza: se il Teatro di Camillo è l'utopico allestimento che consente alla mente di percorrere un mondo già composto, dato nelle sue infinite relazioni, il *Teatro* di Scala ci chiede non di muoverci lungo i fili di una perfetta totalità ma di operare serialmente, ancora e di nuovo, su quella piccola porzione di mondo stilizzata nel repertorio dell'improvvisa.<sup>41</sup> La "varietà d'invenzione" vantata da Scala nell'avviso ai lettori non è che scelta e sviluppo di serie, similmente a quanto teorizzato da Pellegrini per i suoi fonti (*Teatro* 6).<sup>42</sup>

Vediamo ora un esempio di scenario tra i più celebri, *La pazzia di Isabella* (giornata XXXVIII). Come ogni scenario, è preceduto da un argomento, una lista dei personaggi e un elenco delle "Robbe per la Commedia." L'argomento è una micro-novella, solitamente in uno stile più ricco e con periodi più curati rispetto allo scenario vero e proprio, ulteriore segno della capacità di Scala di abitare una zona mediana tra pagina e scena, senza nascondere la sutura: spesso l'argomento provvede molto più informazioni di quante ne vengano riprese nello scenario, non articola sviluppo e scioglimento della trama, e serve invece da traccia narrativa per digressioni in bocca ai personaggi. La divergenza è rivelatrice: le parti più compiute servono in realtà da materia per le

operazioni richieste dalla lettura/esecuzione di un tipo di scrittura meno concluso. Ecco un brano ricco di diciture e azioni da esplicitare:

CAP. SPAVENTO [ARLECCHINO] il quale viene dell'isola di Maiorca, dove era per servizio del Re, per andarsene a Milano, e di volersi trattener qualche giorno in Genova, per veder d'intendere di quella Turca che si fece cristiana in Maiorca. Arlecchino: se si ricorda di quel gentiluomo che la fece battezzare. Capitano: che si nomava Orazio Bisognosi; cercano d'un'osteria, la vedono, chiamano l'oste. / OSTE fuori, riceve Arlecchino con le robbe. Capitano: di voler andar sino in banchi e che fra tanto verrà l'ora del desinare. In quello / RICCIOLINA serve di Flaminia, vien di villa. Capitano fa seco all' amore. In quello / PEDROLINO arriva e per gelosia contende col Capitano. Ricciolina in casa. Capitano brava Pedrolino e, bravando, si mette sotto le finestre d'Isabella. In quello / BURATTINO dalla finestra li getta una caldara d' acqua tiepida sul capo. Capitano, tutto bagnato, entra nell'osteria. Pedrolino si ritira. In quello / PANTALONE travagliato perche Orazio suo figlio non si risolve di sposar bella secondo la promessa fattale in Algeri; batte a casa. / BURATTINO fuori; Pantalone li domanda se egli sa la cagione perche Orazio non sposa Isabella. Burattino: che non la sa. In quello / PEDROLINO si scopre, dicendo a Pantalone che, se lo vuol tener segreto, ch' egli li dirà la cagione. (Scala, *Teatro* 388-389)

Come vuole Zorzi, “alla ‘scrittura’ del testo letterario, il comico sostituisce la ‘metascrittura’ di un ipotesto” (430). Dispiegarlo vuol dire operare sul proprio repertorio e connetterlo più o meno propriamente con queste azioni contratte: una spaconata del Capitano, qualche imprecisato numero di Arlecchino (che in genere è il personaggio meno ricco di indicazioni, forse per uno svolgimento del lazzo più libero rispetto alla trama, forse perché i suoi numeri caratteristici erano meno descrivibili), poi il corteggiamento del Capitano, le civetterie della serva, la scena della gelosia di Pedrolino, la lite, la scena comica dell'acqua dalla finestra con corredo di lazzi, i lamenti di Pantalone, lo spuntar fuori di Pedrolino, e così via. Tutte amplificazioni delle righe scarse dello scenario, e tutte al tal punto convenzionali che i generici o zibaldoni ne raccoglievano gli esempi secondo ruoli e situazioni (tirate di Graziano, dialoghi di innamorati, iperboli del Capitano, eccetera), luoghi in tutti i sensi “comuni” e disponibili alle operazioni sceniche.<sup>43</sup> Il tratto distintivo dell'attore rispetto al non-attore (o all'attore pedestre) è sapere

maneggiare in scena questa riserva di *topoi* convenzionali con la stessa abilità con cui l'ingegno arguto di Tesauro e Pellegrini gioca con lo stock culturale accessibile. Ma vi erano anche repertori come quello di Arlecchino, più refrattario alla pagina scritta, semmai più facile da rendere per via di illustrazioni. Se Arlecchino è la linea di fuga verso un'operazione non repertoriabile, all'altro estremo troviamo il numero della pazzia, che porta lo scenario ad un ulteriore livello di auto-riflessività.

La performance della pazzia, acclamata per il suo virtuosismo (e virtuosismo è intensificazione estrema dell'operazione e gioco sulle sue convenzioni), contiene il ripiegarsi dello scenario sul repertorio: il suo discorso diventa una piccola enciclopedia, per quanto scombinata nei suoi nessi. Che Scala la avvii con il discorso diretto, caso rarissimo negli scenari, ne segnala la rilevanza:

“Io mi ricordo l'anno non me lo ricordo, che un Arpicordo pose d'accordo una Pavaniglia spagnola con una Gagliarda di Santin da Parma, per la qual cosa poi le lasagne, i maccheroni e la polenta si vestirono a bruno, non potendo comportare che la gatta fura fosse amica delle belle fanciulle d'Algieri pure, come piacque al califfo d'Egitto, fu concluso che domattina sarete tutti duo messi in berlina,” seguitando poi di dire cose simili da pazza. (*Teatro* 395)

Questo accumulo di elementi equivale a un repertorio, che Scala modula in parte secondo l'interlocutore di Isabella, in parte per via interferenze con tutto lo stock culturale disponibile (*Teatro* 394-396): con l'iperbolico Capitano (“dice d'averlo veduto fra le quarantotto immagini celesti che ballava il Canario con la luna vestita di verde, et altre cose tutte allo sproposito”),<sup>44</sup> con i burberi ma ridicoli Pantalone e Graziano (“che stieno cheti, e che non facciano romore, perché Giove vuole starnutare e Saturno vuol tirare una coreggia”), e con il sospirato innamorato Orazio, che chiama Isabella “anima mia” (“Anima secondo Aristotele è spirito, che si diffonde per le botte del moscatello di Monte Fiascone, e che per ciò fu veduto l'arco baleno fare un serviziale all'isola di Inghilterra, che non poteva pisciare”). Occorre leggere anche un'altra testimonianza della pazzia interpretata da Isabella Andreini, in un'anonima descrizione della *Pazzia d'Isabella* messa in scena per le nozze di Don Ferdinando de' Medici a Firenze nel 1589. Isabella

uscì fuori di se stessa, & come pazza se n'andava scorrendo per la Cittade, fermando hor questo, & hora quello, e parlando hora in

Spagnulo, hora in Greco, hora in Italiano, & molti altri linguaggi, ma tutti fuori di proposito: & tra le altre cose si mise a parlar Francese, & à cantar certe canzonette pure alla Francese . . . . Si mise poi ad imitare li linguaggi di tutti li suoi Comici, come del Pantalone, del Gratiano, del Zanni, del Pedrolino, del Francatruppe, del Burattino, del Capitan Cardone, & della Franceschina tanto naturalmente, & con tanti di spropositi, che non è possibile il poter con lingua narrare il valore, & la virtù di questa Donna. (In Scala, *Teatro* lxxv)

L'operazione della follia coincide con la riproduzione del repertorio degli altri personaggi in scena e della babele dei loro linguaggi: pazzia di un'enciclopedia "tutta fuor di proposito", ma operativamente precisa e prossima alle più alte poetiche del Barocco, che "alla maniera di un erbario o di una *Wunderkammaer*" ricevono quanto la tradizione offre, elaborando così il "canone dell'enciclopedia 'menippea' del Seicento, espressione di una vitalità costruita e iperbolica nella sua moltiplicazione accrescitiva di ogni elemento" (Battistini e Raimondi 98-100). La stessa natura del libro di Scala come opera-repertorio e opera-operazione è tutta stravolta ma riassunta in questa scena.

#### 4. Linee di fuga

Il *Teatro* di Scala viene così a rappresentare una delle variabili del Barocco in quanto poetica che "inventa l'opera o l'operazione infinita. Il problema non è come finire una piega ma come continuarla, come farle attraversare il soffitto e portarla all'infinito" (Deleuze 58). Una o due generazioni dopo Scala, la catalogazione serializzata dei trattatisti dell'ingegno ritorna precisamente su questo punto. I loro testi chiedono di essere consultati e usati come se il lettore ideale fosse un autore-attore dell'improvvisa, consapevole di una ripetizione potenzialmente *ad infinitum* giocata per mezzo di testualità che si rivelano macchine prospettiche capaci di far curvare, convergere e divergere tutto un fascio di variazioni possibili. Alcune opere riescono da sole a far emergere questa testualità introducendo numerose linee di fuga dentro alla forma-testo (per limitarci agli esempi toccati: il *Teatro* di Scala, il *Cannocchiale* di Tesauro, parzialmente i *Fonti* di Pellegrini); altre opere, come la pletora di scritti di autori-attori apparentemente non in grado di rendere la freschezza dell'irrecuperabile performance (come Scala nel *Finto marito*), possono essere lette *dentro* a questa testualità, come prolungamenti cristallizzati di un processo operativo e repertoriale diffuso, oltre i confini dell'opera. Ne risulta la relatività della forma-libro

attraversata dai processi operativi e repertoriali: condizione che alcuni libri esprimono attivamente e direttamente, altri passivamente e indirettamente.<sup>45</sup>

Scenari o trattati, teatro o retorica, la serialità di questi processi tende a un troppo pieno—la proverbiale esuberanza barocca—che una lingua di fuga può rovesciare nel vuoto potenziale—paradossale e inattuabile—da cui operazioni e repertori prendono le mosse. Lo mostrano due esempi in forma di scherzo che useremo per concludere. Il primo è la pagina finale del *Cannocchiale aristotelico* (740), che volge tutto l'imponente libro in una performance all'improvviso: “questo Volume, della Forma e della Mole ch'egli è; non è stato prima espresso che impresso: essendo corso rapidamente dalla *Mente* alla *Penna*, & dalla *Penna* alla *Stampa* di foglio in foglio; ond'egli ha molti difetti di *Penna*, di *Stampa*, & di *Mente* . . .” un processo operativo fino di potere assumere, come sua insegna, un “*Libro aperto*.” L'opera imperfetta ha insegnato le operazioni: è un libro aperto perché si concentra interamente in esse, senza più un capitale di sapere, soltanto con le operazioni, di cui “IL FINE” è l'ultima e la più autoriflessiva.

Il secondo scherzo è dell'Arlecchino Tristano Martinelli che a Lione, nel 1601, fa stampare in una sola copia un trattato offerto a Enrico III re di Francia e alla regina: le *Compositions de rhétorique de M. Don Arlequin*.<sup>46</sup> Le pagine sono quasi tutte bianche, con alcune immagini di Arlecchino, una di Pantalone e una del Capitano; di scritto, solo due didascalie e due poesie burlesche e mistilingui. Per la più acrobatica delle maschere, per il più imprevedibile *fool*, le pagine bianche con appena qualche incisione sono la miglior traduzione del repertorio che più tende all'operazione pura, quella che non ha più né soggetto né protocollo. Repertorio che coincide, infine, con l'attore-maschera effigiato. Arlecchino esegue i suoi numeri senza fissarli: non dà istruzioni come un buon trattatista, né stampa copie per comunicarle. La verità sul Barocco potrebbe essere in questo punto di fuga dove operazione e repertorio sono completamente reversibili, “DELÀ LE BOUT DU MONDE,” come recita il frontespizio delle *Compositions*. Orizzonte limite sul quale è possibile pensare alle multiformi individuazioni di una poetica che parla *anche* di noi, domandandoci cosa siano le nostre operazioni, cosa i nostri repertori, quali le nostre macchine testuali.

## NOTE

<sup>1</sup> Per un inquadramento della questione sono ancora utili contributi seminali come quelli di Aneschi e Wellek, il primo per il suo approccio teorico e il secondo per la sua rassegna dell'applicazione del concetto di Barocco alla letteratura nei vari contesti europei ad americani. Tra le riflessioni storiografiche più recenti volte a descrivere il Barocco come nozione trasversale, vedi Battistini 7-35; e Lollini. Per questioni particolari e generali relative alla posizione della letteratura nel Barocco italiano ed europeo vedi Raimondi; e Souiller.

<sup>2</sup> Tra i non molti approfondimenti dedicati al tema, vedi Henke 41-45 sull'uso delle tecniche dell'arte retorica da parte dei comici dell'arte; Schmitt 88-119 sulla retorica nel *Teatro* di Scala; e Castellari sulla classificazione degli elementi dell'improvvisa da parte della trattatistica, con particolare riferimento *Dell'arte rappresentativa* dell'amatore Andrea Perrucci (1699), un trattato scritto quando la commedia dell'arte aveva da tempo esaurito la sua forza innovatrice.

<sup>3</sup> Vedi la panoramica storica di Barilli.

<sup>4</sup> Sulla continuità della commedia dell'arte con certe forme di teatro medievale, sulla quale vedi Apollonio 9-58 e 71-84 (figure di mimi e giullari, contesto carnevalesco, funzione generatrice del contrasto servo-padrone); e Rousse 25-50 (lo spazio della scena).

<sup>5</sup> Questo è appunto l'oggetto di numerose apologie scritte dagli autori-attori. Ma cfr. la *Piazza universale* di Garzoni, del 1585, dove la dicotomia tra i molti istrioni infami e i pochi attori integri e virtuosi (in ogni senso) non è solo un fatto moderno ma ha radici già nell'antichità greco-romana (1180-87). Sullo status dei comici dell'arte vedi Ferrone, *Attori*; e Taviani e Schino.

<sup>6</sup> Vedi Curtius 158-64 sulla metafora del *theatrum mundi* dall'antichità classica fino al suo trionfo seicentesco. Sulla tradizione che unisce *theatrum mundi* e arte della memoria vedi Bernheimer; Yates; e Bolzoni, *La stanza*. Sulla flessibilità del motivo si sono accumulate variazioni su variazioni sia in età barocca che in sede di bibliografia critica, dove ad esempio immobilismo (Maravall 256-57) e instabilità (Battistini 82-86) definiscono aspetti complementari della teatralizzazione del mondo. Che nonostante il suo abuso il *topos* offra ancora la possibilità di feconde esplorazioni volte a farne una categoria interpretativa trasversale, generalizzante e consapevolmente a cavallo tra barocco e contemporaneo, è testimoniato dal lavoro sul concetto di *theatricality* in Eggington.

<sup>7</sup> Ma vedi Mariti, "Valore," per un importante correzione del discorso alla luce dello "scarto che nel Barocco si era prodotto tra la concezione metafisica del teatro e la concretezza di un mestiere anomalo come quello dell'attore" (455).

<sup>8</sup> Si veda ad esempio come *Il Barocco* di Battistini, così ricco e interdisciplinare, presenti appena un riferimento incidentale al mondo della commedia dell'arte (132-33), opportunamente inserito in un discorso su ingegno e acutezza ma subito riassorbito in un'argomentazione meno specifica sulla maschera, con l'opposizione tra "il ghigno satanico e osceno degli attori di piazza" e il "travestimento mondano cui un allusivo e sofisticato gioco dell'intelligenza sottopone i concetti." È nella zona mediana tra questi due estremi che si colloca il presente saggio. Del resto, furono i comici stessi che, pur tra esitazioni e ambiguità, cercarono di attenuare il loro mito negativo con scritti che

rivendicavano un diritto di cittadinanza nella cultura alta. Ferrone li definisce “la dimostrazione della capacità di stare dentro alle regole, di rispettare l’etichetta del decoro, mimetizzando, per insicurezza e pudore, la genesi teatrale” (“La Commedia” 15). Ma questi scritti, come vedremo, furono anche altro e, rispetto al teatro, più un raddoppiamento che un occultamento.

<sup>9</sup> Prima intorno agli anni Trenta con Apollonio, Lea e Mic, poi a partire dagli anni Sessanta con studiosi come Mariti, Marotti, Taviani e Zorzi, per citarne alcuni. Vedi la bibliografia ragionata di Bossier (fino agli anni Novanta).

<sup>10</sup> Il chiasmo formato dalla repertorialità dell’operazione e dall’operatività del repertorio mostra l’unilateralità teorie come quella di Buci-Glucksmann (13-14), dove il vero Barocco si ritroverebbe solo in nozioni quali potenza, energia e passaggio dalla forma all’informe, entro la contrapposizione—inattendibile in questo contesto—di culture del flusso e culture dell’immagazzinamento.

<sup>11</sup> Ancora Anceschi: “la nozione di Barocco si figura non già come il rilievo oggettivo di ciò che fu detto lo spirito del tempo, ma come il continuo e diverso *porsi in relazione del campo con le funzioni di situazione che tendono ad interpretarlo, cioè a farlo vivo, presente, utile e percepibile per noi*” (58).

<sup>12</sup> Si cita dall’anastatica dell’edizione del 1670, Rispetto alla prima edizione del 1654, la centralità del termine “operazione” resta inalterata.

<sup>13</sup> Come si legge poco nelle prime pagine del trattato: “Ogni sostanza creata ha qualche propria operazione: e ogni facoltà operatrice, con nome generale si chiama virtù: cioè potenza e forza di operare” (*Filosofia* 14).

<sup>14</sup> Per un’articolata descrizione dei processi metaforici dell’ingegno, vedi Zanardi.

<sup>15</sup> Per una sintesi del passaggio d’epoca in cui la *Poetica* viene assunta come modello per una ricerca di forme assolute dei generi letterari, tra esigenza normativa e coscienza della storicità delle norme stesse, vedi Battistini e Raimondi 125-36.

<sup>16</sup> Vedi Tesauro, *Cannocchiale* 59-107 per una divisione delle “cagioni efficienti” delle argutezze in divine, angeliche, naturali, animali e umane.

<sup>17</sup> Analizzando il riferimento ai “giocolieri” nel passo appena citato, Arnaudo nota “quanto siano proditorie le citazioni nel *Cannocchiale*” (12). L’alterazione del testo riportato o del suo senso è una variante di un’operatività in sé *senz’opera*.

<sup>18</sup> Il che non toglie che di opere se ne componano e pubblichino, come sempre. Come vedremo meglio a proposito della commedia dell’arte, l’artefice di *operazioni* convive in realtà con l’autore di *opere*, anche nella stessa persona. Le due nozioni sono vasi comunicanti, ma è quella di operazione la più generativa.

<sup>19</sup> Esaminando l’inventario della biblioteca tesauriana nel 1675, Maggi parla di “una pratica di scrittura come riuso del patrimonio della classicità adunato in [...] monumentali epitomi tardo cinquecentesche” (196).

<sup>20</sup> Cfr. Tedesco 17-24 per un’utile analisi dei *Fonti* tra retorica e logica, con precisi accenni alla produttività dell’ingegno, senza tuttavia una considerazione del repertorio come insieme “vivente.”

<sup>21</sup> Vedi Battistini 63-81 sulle tipologie di repertori barocchi: collezione, tassonomia, florilegio, enciclopedia.

<sup>22</sup> Sull’arte della memoria i riferimenti essenziali sono Yates, sul distendersi di una tradizione dall’età classica a quella moderna, e Bolzoni, sulle sue articolazioni nell’epoca che precede e prepara i discorsi di Tesauro e Peregrini, ovvero il Cinquecento.

<sup>23</sup> Due notevoli esempi notevoli tardo-cinquecenteschi in Bolzoni, *La stanza* sono le “macchine” di eloquenza contestuale messe a punto dal maestro di scuola e collaboratore editoriale Orazio Toscanella (55-75), e dal predicatore Francesco Panigarola (75-78).

<sup>24</sup> Cfr. Morpurgo-Tagliabue sulla crisi dell'*inventio* come processo degenerativo e sclerotizzante.

<sup>25</sup> La storia della commedia dell'arte è fatta di una rapida ascesa (la più antica notizia di una compagnia di professionisti risale al 1545, a Padova) e poi di una lunga cristallizzazione fino all'epoca di Goldoni (l'espressione “commedia dell'arte” è sua, per indicare quanto prima era noto come “improvvisa” o “commedia all'improvviso”). Per un inquadramento storico, sociale e culturale, vedi alcuni fondamentali studi comprensivi: Molinari, *La Commedia*; Taviani e Schino; Ferrone, *La Commedia*. Per una ricostruzione attraverso documenti d'epoca vedi Marotti e Romei.

<sup>26</sup> Sull'esecuzione come composizione vedi Taviani (“La composizione”). Sulla nozione di “performance flessibile” in un contesto orale vedi Fitzpatrick 47-48. Come precedente della speciale macchina retorica della commedia dell'arte si può citare, nell'ambito della commedia erudita, il progetto incompiuto di Alessandro Piccolomini, dell'Accademia degli Intronati di Siena: una combinatoria di monologhi, dialoghi, interazioni e scene basate su una tipologia dei personaggi che possono rappresentarsi nelle commedie, un repertorio scorporabile e rimodulabile (dall'intera scena al singolo concetto) nel lavoro su una data *fabula*. Del progetto, che prevedeva cinquecento scene e il cui manoscritto sarebbe stato rubato in corso d'opera, Piccolomini dà conto nella lettera dedicatoria premessa al suo trattato astronomico *La sfera del mondo* (1561 e 1564), riportata in Seragnoli 98-101. Differentemente dalla macchina retorica della commedia dell'arte, quella di Piccolomini ha la scrittura e non la scena come luogo dove si concentra l'operazione sul repertorio che porta alla stesura (scritta per la commedia accademica, orale per quella all'improvviso) del testo, e rimane prerogativa di un autore anziché di un gruppo di autori-autori. Ma come rilevato da Seragnoli, le questioni poste sono simili: “Il procedimento . . . rinnega il convenzionale rapporto tra ‘autore’ e ‘opera.’ ‘Autore’ sarà colui che sceglie e coordina strutture prefissate ai fini dell'attuabilità dell'*invenzione*. Autore come *inventore*, dunque. Ma *invenzione* nel montaggio e come *ingegno nella scelta*” (104).

<sup>27</sup> Cfr. Pellegrini 48: “Gran ferragine di concetti . . . desidera l'ingegno per sodisfare a tutte le occasioni.”

<sup>28</sup> Sulla cui evoluzione cinque-seicentesca vedi Bolzoni, “Oratoria” 1057-69. Pur non potendo sviluppare qui un discorso articolato sulle analogie tra predicazione e lavoro attoriale, è da notare come entrambi siano formidabili macchine per la produzione seriale di testi, parzialmente eccentriche rispetto alla “letteratura” o “cultura” alta canonicamente intesa, ma pressoché senza paragoni per quantità di testi, per la continuità della produzione e per la diversificazione di contesti e destinatari raggiunti. L'analogia corre attraverso la divisione che vedeva da un lato i predicatori attaccare l'effetto corruttore degli attori (e specialmente quelli all'improvviso, senza testo da poter vagliare in anticipo) e dall'altro le apologie degli attori che più o meno indirettamente rivendicavano per le loro commedie anche un effetto educativo o moralizzante analogo a quello prodotto dalle prediche; sulla questione vedi analisi e testi primari in Taviani, *La commedia dell'arte*.

<sup>29</sup> Del resto rimangono due versioni incompiute di un canovaccio scritto dallo stesso Galilei (riportate in Scala, *Teatro*), e nella corrispondenza di Scala troviamo lettere a Giovanni de' Medici in cui si parla di un cannocchiale (Buratelli et al. 511-19).

<sup>30</sup> Cfr. Schmitt 91-92, dove questo principio di “imitazione eclettica” è ricondotto alla cultura umanistico-rinascimentale. È tuttavia il suo uso nell’economia dell’improvvisa a spingerlo verso il Barocco.

<sup>31</sup> Sulla nuova concezione di operazione come esigenza del mestiere, vedi Mariti, “Studio critico”: “Il testo o ‘lo spettacolo del testo’ ha . . . un valore limitato: più che l’‘opera’ conta l’‘operatività’ che permette al fenomeno di riprodursi e da cui dipende lo stesso valore estetico dello spettacolo. L’operatività dell’attore, vale a dire, in questo caso, il professionismo” (xxxii).

<sup>32</sup> O, per citare un’altra variante, l’antitesi di “Cultura” e “Altro” (Tessari 36).

<sup>33</sup> La questione di una realizzazione scritta (stampata e stabile) di una produzione testuale per sua natura effimera come la performance dell’improvvisa solleva un problema relativo alla definizione di una testualità che dia conto—e non solo in termini socio-culturali—del passaggio dall’esecuzione non scritta alla messa per iscritto. Lo si può vedere anche in altri testi scritti dei grandi attori-autori (non sempre in forma di commedia: possiamo anche avere libri con dialoghi o monologhi che rielaborano il repertorio di uno o più personaggi particolari), ma l’indagine andrà allargata all’insieme delle transcodificazioni dell’effimero in scrittura nelle arti performative dell’età barocca (per esempio la musica).

<sup>34</sup> Basti ricordare che se l’improvvisa era la routine delle compagnie, vi era pure una più saltuaria messa in scena di commedie, tragedie e drammi pastorali scritti secondo le regole della tradizione letteraria; vedi Taviani e Schino 364. Senza contare le varie incursioni degli attori nella scrittura propriamente letteraria.

<sup>35</sup> La più vasta ed affidabile antologia dei circa 800 scenari superstiti (nell’assenza di un’edizione completa) è quella a cura di Testaverde.

<sup>36</sup> Per Zorzi, ad esempio, sono “risultato di un pigro manierismo . . . , letteratura, e per di più . . . cattiva letteratura” (432).

<sup>37</sup> Naturalmente dietro alle *Favole* del titolo il senso di *fabula* si può intendere secondo il doppio status del volume di Scala, sia come intreccio rappresentativo del più vasto complesso di una commedia, sia come storia, racconto steso per la lettura sulla pagina.

<sup>38</sup> Su questa doppia destinazione vedi Andrews.

<sup>39</sup> Fondatore della Compagnia dei Gelosi insieme alla moglie Isabella, e Capitan Spavento sia sulle scene che nelle pagine del suo libro di dialoghi *Le bravure del Capitano Spavento* (prima edizione 1607-1609), un altro esempio mirabile di transcodificazione dell’operazione e del repertorio dell’improvvisa.

<sup>40</sup> Amplificare l’*inventio* con le pieghe dell’*elocutio* è quanto viene indicato come tendenza generale del Barocco in Battistini e Raimondi 100. Manca quest’aspetto Fitzpatrick (95) quando definisce gli scenari come sostanziali trascrizioni di scenari usati dallo Scala capocomico. Si può proporre un’analogia con il processo dell’anamorfose che, come ricordato in Bolzoni a proposito del *Cannocchiale aristotelico*, “richiede la collaborazione e la complicità dell’osservatore, che a sua volta sviluppa come uno spettacolo in due tempi (con relativo cambiamento di scene)” (“Il volto” 355).

<sup>41</sup> Lo spunto di Marotti è raccolto da Tamburini, che tuttavia non ne esplora le implicazioni per la commedia dell’arte, attestandosi invece nel territorio del teatro accademico del Cinquecento italiano, di cui si sottolineano possibili derivazioni dal modello camillano, laddove in realtà l’orizzonte pratico del teatro determina più significative divergenze, come abbiamo visto anche per la questione della memoria repertoriale.

<sup>42</sup> Vedi come esempio lo schema di relazioni tra personaggi elaborato da Zorzi (434), che ha per costante la struttura gemellare, limite e base del gioco di variazioni consentite (per cui ci sarà ad esempio un matrimonio finale, mai però tra Isabella e Arlecchino). Lo spunto di Marotti è raccolto da Tamburini, che tuttavia rivolge la sua attenzione non a Scala ma alla commedia erudita cinquecentesca, ricercando corrispondenze tra il teatro di Camillo e il teatro delle accademie cinquecentesche.

<sup>43</sup> Sui generici vedi Ferrone, *Attori* 199-200; e Tessari 85-89.

<sup>44</sup> La pazzia acuta di Isabella (Andreini) dialoga con quella cronica del Capitano Spavento (Francesco Andreini), nelle cui *Bravure* troviamo a più riprese il motivo delle “quarantotto immagini celesti” (137, 189, 190, 248, 325): Scala può averlo sia letto che udito direttamente.

<sup>45</sup> Cfr. Taviani e Schino 330-31 dove il metodo di composizione dei comici dell’arte è definito *classico ma non classicista* proprio perché non centrato sul libro.

<sup>46</sup> Su cui vedi Ferrone, *Arlecchino* 145-49 e illustrazioni.

## OPERE CITATE

- Anceschi, Luciano. *L'idea del Barocco. Studi su un problema estetico*. Nuova Alfa Editoriale, 1984.
- Andreini, Francesco. *Le bravure del Capitano Spavento*. A cura di Roberto Tessari, Giardini, 1987.
- Andrews, Richard. “How – and Why – One Does Print Scenarios?” *Italian Studies*, vol. 61, no. 1, 2006, pp. 36-48.
- Apollonio, Mario. *Storia della Commedia dell’Arte*. Sansoni, 1982.
- Argan, Giulio Carlo. “La ‘rettorica’ e l’arte barocca.” *Retorica e Barocco*, a cura di Enrico Castelli, Fratelli Bocca, 1955 pp. 9-14.
- Aristotele. *Retorica*. A cura di Fabio Cannavò, Bompiani, 2014.
- Arnaudo, Marco. “Sul significato del giocoliere nel *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesaurò.” *Studi secenteschi*, vol. 50, 2009, pp. 3-14.
- Barbieri, Nicolò. *La supplica. Discorso familiare a quelli che trattano de’ comici*. A cura di Ferdinando Taviani, Il Polifilo, 1971.
- Barilli, Renato. *Poetica e retorica*. Mursia, 1969.
- Battistini, Andrea. *Il Barocco. Cultura, miti, immagini*. Salerno, 2000.
- Battistini, Andrea, e Ezio Raimondi. *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*. Einaudi, 1990.
- Bernheimer, Richard. “Theatrum Mundi.” *The Art Bulletin*, vol. 38, no. 4, 1956, pp. 225-47.
- Bolzoni, Lina. *La stanza della memoria. Modelli letterari e iconografici nell’età della stampa*. Einaudi, 1995.

- . "Oratoria e prediche." *Letteratura italiana. Le forme del testo: La prosa*. A cura di Alberto Asor Rosa, vol. 3, no. 2, Einaudi, 1984, pp. 1041-74.
- . "Il volto segreto della scrittura. Immagini della ricezione tra Cinque e Seicento." *Il segreto*, a cura di Ubaldo Floris e Maurizio Virdis, Bulzoni, 2000, pp. 335-56.
- Bossier, Philippe. "Bibliografia ragionata internazionale." *Origini della Commedia Improvvisa o dell'arte*, Edizioni Torre d'Orfeo, 1996, pp. 433-41.
- Buci-Glucksmann, Christine. "Puissance du baroque." *Puissance du baroque. Les forces, les formes, les rationalités*, edited by Christine Buci-Glucksmann, Galilée, 1996. 11-26. Print.
- Burattelli, Claudia, et al. *Comici dell'Arte. Corrispondenze*. Le Lettere, 1993.
- Camillo, Giulio. *L'idea del teatro. Con L'idea dell'eloquenza, il De transmutatione e altri testi inediti*. A cura di Lina Bolzoni, Adelphi, 2015.
- Castellari, Daniele. "La retorica dell'improvviso." *Intersezioni*, vol. 6, no. 3, 1986, pp. 435-53.
- Curtius, Ernst Robert. *Letteratura europea e Medioevo latino*. A cura di Roberto Antonelli, tradotta da Anna Luzzatto e Mercurio Candela, La Nuova Italia, 1992.
- Deleuze, Gilles. *La piega. Leibniz e il Barocco*. A cura di Davide Tarizzo, Einaudi, 1988.
- De' Sommi, Leone. *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*. A cura di Ferruccio Marotti. Il Polifilo, 1968.
- Egginton, William. *How the World Became a Stage: Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*. SUNY Press, 2003.
- Ferrone, Siro. *Arlecchino. Vita e avventura di Tristano Martinelli attore*. Laterza, 2006.
- . *Attori, mercanti, corsari. La commedia dell'arte in Europa tra Cinque e Seicento*. Einaudi, 1993.
- . "La Commedia dell'Arte." *Quaderns d'Italia*, vol. 2, 1997, pp. 9-20. 25 Aug. 2016, <http://www.raco.cat/index.php/QuadernsItalia/>.
- . *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa*. Einaudi, 2014.
- . "Dalle parti scannate al testo scritto. La Commedia dell'Arte all'inizio del secolo XVII." *Paragone*, vol. 398, 1983, pp. 38-68.
- . "Introduzione." *Commedie dell'arte*. A cura di Siro Ferrone. Vol. 1, Mursia, 1985, pp. 5-44.

- Fitzpatrick, Tim. *The Relationship of Oral and Literate Process in the Commedia dell'Arte*. Edmin Mellen Press, 1995.
- Garzoni, Tomaso. *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*. A cura di Paolo Cherchi e Beatrice Collina. Einaudi, 1996.
- Henke, Robert. *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*. Cambridge UP, 2002.
- Lollini, Massimo. "Maravall's Culture of the Baroque: Between Wölfflin, Gramsci, and Benjamin." *Yearbook of Comparative Literature Studies*, vols. 45-46, 1998, 187-96.
- Maggi, Marco. "La biblioteca del Tesoro. L'inventario del 1675, con un saggio di identificazione e un inedito." *Lettere italiane*, vol. 53, no. 2, 2001, pp. 193-246.
- Maravall, José Antonio. *La cultura del barocco. Analisi di una struttura storica*. Tradotta da Christian Paez, Il Mulino, 1985.
- Mariti, Luciano. "Studio critico." *Commedia ridicolosa. Comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento*. A cura di Luciano Mariti, Bulzoni, 1979, xvii-clxi.
- . "Valore e coscienza del teatro in età barocca." *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del Barocco. Atti del convegno di Lecce 23-26 ottobre 2000*. Salerno, 2002, pp. 419-55. Print.
- Marotti, Ferruccio. "Introduzione." *Il Teatro delle Favole Rappresentative*. A cura di Ferruccio Marotti, Il Polifilo, 1976, xi-lxiii.
- Marotti, Ferruccio, e Giovanna Romei. *La commedia dell'arte e la società barocca. Vol. 2: La professione del teatro*. Bulzoni, 1991.
- Molinari, Cesare. *La Commedia dell'Arte*. Mondadori, 1985.
- Morpurgo-Tagliabue, Guido. *Anatomia del Barocco*. Aesthetica, 1987.
- Ossola, Carlo. "'Homo inchoatus, homo perfectus': figure dell'abozzo in età barocca." *Lettere italiane*, vol. 53, no. 3, 2001, pp. 337-46.
- Pellegrini, Matteo. *I fonti dell'ingegno ridotti ad arte*. Carlo Zenero, 1650.
- Pietropaolo, Domenico. "Improvisation as a Stochastic Composition Process." *The Science of Buffonery: Theory and History of the Commedia dell'Arte*. Dovehouse Editions, 1989, pp. 167-75.
- Raimondi, Ezio. *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano*. 2ª edizione, Olschki, 1982.
- Rousse, Michel. *La scène et les tréteaux. Le théâtre de la farce aux Moyen Age*. Paradigme, 2004.
- Scala, Flaminio. "Il finto marito." *Commedie dei comici dell'arte*. A cura di Laura Falavolti, UTET, 1982, 215-365.

- . *Il Teatro delle Favole Rappresentative*. A cura di Ferruccio Marotti, Il Polifilo, 1976.
- Schmitt, Natalie Chron. *Befriending the Commedia dell'Arte of Flaminio Scala: The Comic Scenarios*. U of Toronto P, 2014.
- Seragnoli, Daniele. *Il teatro a Siena nel Cinquecento. "Progetto" e "modello" drammaturgico nell'Accademia degli Intronati*. Bulzoni, 1980.
- Souiller, Didier. *La littérature baroque en Europe*. Presses Universitaires de France, 1988.
- Tamburini, Elena. "Il teatro di Giulio Camillo e il teatro dei comici: un'ipotesi." *Culture del teatro moderno e contemporaneo*. A cura di Luciano Mariti e Rino Caputo, Roma, 2014, pp. 1-14.
- Taviani, Ferdinando. *La commedia dell'arte e la società barocca. Vol. I: La fascinazione del teatro*. Bulzoni, 1969.
- . "La composizione del dramma nella Commedia dell'Arte." *Quaderni di teatro*, vol. 15, 1982, pp. 151-71.
- Taviani, Ferdinando, e Mirella Schino. *Il segreto della Commedia dell'arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*. 4ª edizione, La Casa Usher, 2004.
- Tedesco, Salvatore. *Le sirene del Barocco. Il nuovo spazio estetico nel dibattito barocco italiano su dialettica e retorica*. Centro Internazionale Studi di Estetica, 2003.
- Tessari, Roberto. *Commedia dell'arte. La maschera e l'ombra*. Mursia, 1981.
- Testaverde, Anna Maria (a cura di). *I canovacci della Commedia dell'Arte*. Torino: Einaudi, 2007.
- Tesauro, Emanuele. *Il Cannocchiale aristotelico*. A cura di August Buck, facsimile dell'edizione 1670, Gehelen, 1968.
- . *La filosofia morale derivata dall'alto fonte del grande Aristotele stagirita*. Giuseppe Piccini, 1681.
- Wellek, René. "The Concept of Baroque in Literary Scholarship." *Concepts of Criticism*. Yale UP, 1963, pp. 69-107.
- Yates, Frances A. *The Art of Memory*. U of Chicago P, 1966.
- Zanardi, Mario. "La metafora e la sua dinamica di significazione nel *Cannocchiale aristotelico* di Emanuele Tesauro." *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. 157, 1980, pp. 321-368.
- Zorzi, Ludovico. "Intorno alla Commedia dell'Arte: due lezioni." *Forum Italicum*, vol. 14, no. 3, 1980, pp. 426-53.