

Presentazione

La drammaturgia dei lazzi nella Commedia dell'Arte

Siamo nel 1583. La compagnia dei Comici Gelosi arriva a Milano per mettere in scena le sue commedie. Il cardinale Carlo Borromeo, arcivescovo di Milano, incarica Monsignor Audoeno di fare da censore ed esaminare i testi da rappresentare. Ma gli attori lavorano senza testi, perché conoscono a memoria le commedie e le compongono direttamente sul palco. Il testo, potrebbe sostenere il censore, manca per un preciso disegno degli attori, che non avendo nulla di scritto da far esaminare diventano incontrollabili; in questo modo si avrebbe ragione a impedire le recite. Ma Adriano Valerini, capo dei Gelosi, escogita uno stratagemma: prima che Audoeno muova le sue obiezioni, sostiene che se i censori non sanno far altro che lavorare sul testo, questo è un loro limite che di fatto impedisce agli attori di lavorare in tranquillità. È un problema dei censori dunque, non dei Comici¹.

In questo episodio è descritta l'essenza della Commedia dell'Arte. Il passaggio dal testo scritto alla rappresentazione annulla l'esistenza del testo stesso, la commedia esiste in quanto *messa in scena*. Lo scenario non è un testo, ma un tessuto di azioni al quale l'attore dà corpo. Il fine ultimo della Commedia è quello di essere rappresentata, messa in scena, agita. In quest'ottica, il lazzo costituisce il nucleo fondamentale dell'azione comica, il centro dell'improvvisazione, il perno intorno cui ruota la creatività dell'attore: la Commedia dell'Arte è degli attori.

Eppure, fin dai primissimi studi sulla Commedia dell'Arte chiunque si sia occupato di questo particolarissimo fenomeno ne ha posto in evidenza alcuni tratti fondamentali, leggendola in opposizione al testo scritto, come espressione di pura improvvisazione da parte dell'attore; oppure mettendone in luce la parte che in essa rivestono le maschere, con la descrizione minuziosa di alcuni tipi comici. Se infatti per l'improvvisazione e le maschere esiste una letteratura vastissima, non altrettanto si può dire per quanto riguarda i lazzi, materia mutevole, cangiante, inafferrabile che però costituisce il nucleo vitale della Commedia. Anche nei numerosissimi canovacci che i Comici ci hanno lasciato, i lazzi sono spesso spessamente accennati, quasi fossero didascalie a un testo che non c'è.

Ma è proprio da quest'assenza che scaturisce l'essenza stessa della Commedia dell'Arte, ciò che ne costituisce la sua caratteristica essenziale e ineliminabile. Il lazzo, parte di uno scheletro testuale che è lo scenario, diventa emblema, ideogramma dell'azione a cui l'attore sta dando vita². Sono gli stessi canovacci a suggerirci questa immagine, nella stringatezza delle indicazioni che ci offrono, nella poca chiarezza che a volte rende davvero difficile comprendere effettivamente come si svolga quell'azione comica che essi, sinteticamente, definiscono *lazzo*. Ma, di fatto, cos'è un lazzo, e cosa vuol dire questo termine?

È curioso notare come, parallelamente alla mancanza di studi, vi sia stato negli anni un fiorire di ricerche proprio da parte di chi la Commedia la faceva e tentava di comprenderla nei suoi tratti fondamentali. Quasi tutti gli antichi trattati sull'Arte, e spesso sul teatro in genere, dedicano alcune righe alla riflessione sulla funzione del lazzo e, anche senza approfondire l'argomento, forniscono comunque degli spunti interessanti. Già nel 1628 Pier Maria Cecchini, uomo di teatro e Comico fra i più noti, fa notare che l'attore che vuole inserire una scena comica nella rappresentazione, deve farlo nel pieno rispetto dei tempi scenici stabiliti dalle convenzioni aristoteliche³, abbozzando così una drammaturgia d'attore che negli scenari si può solo intuire; Andrea Perrucci, autore di uno dei primi trattati sulla Commedia dell'Arte, equipara

Tutti i lazzi della Commedia dell'Arte

il lazzo a “scherzo” o “arguzia”⁴ e ne attribuisce la riuscita al patrimonio che l'attore padroneggia indipendentemente dal testo da rappresentare. È Luigi Riccoboni, grande attore nella parte dell'innamorato, che nella sua storia del teatro italiano descrive il “lazzo” come un “laccio”, azione secondaria che interrompe quella principale per poi, letteralmente, riannodarla⁵: il discorso sulla drammaturgia si lega a quello sul significato del termine. L'idea di lazzo come contrappunto comico non viene messa in discussione finché Antonio Valeri, occupandosi degli scenari di Basilio Locatelli⁶, non rispolvera la vecchia origine della parola: “lazzo”, infatti, altro non è che la contrazione di “l'azione”, la *actio* latina; e non a caso proprio negli scenari locatelliani la parola “lazzo” non è mai presente ma si dice “fanno parole ed azzi”. Lazzo, quindi, non come “laccio”, azione che tiene insieme e rivitalizza l'azione principale, ma come azione a sé stante, azione pura, indifferentemente mimica o verbale, che trova la sua ragion d'essere, come sostiene Mario Apollonio, proprio all'interno della rappresentazione⁷. Lazzo, dunque, come azione *tout court*, indispensabile al contesto drammaturgico del quale si serve per sviluppare la propria forza comica. In questa chiave, diventa cellula di riferimento sia per l'attore, che mette alla prova la propria abilità, sia per lo spettatore che vede realizzarsi il proprio orizzonte d'attesa in un crescendo che sfocia inevitabilmente nella risata.

Per analizzare i lazzi dobbiamo allora cambiare il nostro modo di pensare la letteratura, o meglio non dobbiamo pensare *alla* letteratura riferendoci ad un testo scritto, di per sé compiuto ed autosufficiente. La nostra attenzione deve spostarsi sulla parola in azione, su un ibrido che si situa al confine tra testo e gesto: testo, perché non si prescinde mai del tutto da qualcosa di scritto – come accade nei lazzi verbali; gesto, perché costituisce parte strutturante e caratterizzante del lazzo, accompagnandosi alla parola o come pura espressione mimica⁸. È possibile allora individuare, all'interno dell'immenso numero di lazzi presenti negli scenari, un filo rosso che leghi insieme i lazzi? Si può ipotizzare il raggruppamento dei lazzi in categorie ognuna con caratteristiche ben precise? Il nostro lavoro sarà proprio quello di analizzare i lazzi a partire dal loro aspetto e dal senso che essi assumono all'interno degli scenari, individuando le interazioni e gli elementi comuni a uno stesso lazzo; queste indicazioni acquistano consistenza attraverso l'analisi delle fonti e degli studi sulla Commedia dell'Arte. Ma a questo punto, emerge in negativo un aspetto particolare: l'assenza pressoché totale di studi sistematici sull'argomento.

Quello che infatti colpisce nel panorama – di per sé molto vasto – delle riflessioni sulla Commedia è proprio la mancanza di un lavoro esaustivo di compendio e catalogazione dei lazzi. Un momento fertile per gli studi si ha sul finire degli anni Settanta, quando Ludovico Zorzi compie il primo vero tentativo di mettere ordine nella materia, studiando le varie raccolte di scenari e individuando una varietà considerevole di lazzi suddivisi per categorie tematiche⁹. È un lavoro estremamente complesso, che non viene purtroppo portato a termine per la prematura scomparsa dello studioso; la riflessione sui lazzi resta confinata ai margini del fecondo dibattito sulla Commedia. Ad oggi, l'unico studio sistematico è quello dell'americano Mel Gordon¹⁰, che all'interno delle maggiori raccolte di scenari individua e distingue lazzi di diverso tipo, definendoli “comic routines” della Commedia. Questo lavoro presenta però un limite: per eludere le difficoltà che la traduzione in inglese inevitabilmente comporta, egli sceglie semplicemente di non tradurre, senza peraltro riportare mai il testo originale, e riassume i lazzi senza tentare di spiegarne lo svolgimento¹¹.

In un lazzo antichissimo, addirittura il primo in senso stretto a noi pervenuto, Zanni si imbatte in Pantalone, che non vede da anni. Non riconoscendolo, camminando sovrappensiero, lo urta e finiscono a litigare. Poi si riconoscono; per la felicità, l'uno fa girare in aria l'altro, finché entrambi non cadono a terra; poi Zanni chiede a

Pantalone suo padrone come sta sua moglie; Pantalone gli dice che è morta; i due cominciano a urlare e a piangere a dirotto, pensando ai maccheroni che lei preparava¹². Leggendo questo lazzo individuamo subito il “contrasto” tra due personaggi, Zanni e Pantalone, che iniziano l’azione prendendosi l’uno con l’altro – cosa che induce a considerarlo come un lazzo verbale; poi troviamo l’alternarsi di pianto ed acrobazia – dunque un lazzo “ibrido”; infine riconosciamo l’elemento della fame atavica dello Zanni, con la conseguente assegnazione di questa parte ai lazzi di fame. La comprensione dei lazzi, dunque, è possibile solo attraverso le suggestioni che gli scenari ci offrono e che ci consentono di mettere in luce i tratti distintivi delle diverse raccolte. È un percorso circolare, che parte dai lazzi distesi riportati da Flaminio Scala, passa attraverso la sempre maggior stringatezza delle raccolte successive, arriva ai rimandi extratestuali della raccolta di Adriani per tornare alle descrizioni particolareggiate che ci fornisce Domenico Biancolelli. Ad un’analisi più attenta, tuttavia, questa circolarità viene smentita. Nella *Selva* di Flaminio Scala¹³, infatti, i canovacci presentano lazzi molto lunghi e ben descritti tra cui spiccano quelli acrobatici, che riportano ad un’espressività fatta di pura fisicità che tradizionalmente ha più presa su chi assiste alla rappresentazione. Mancano invece quasi del tutto i lazzi verbali, molto più raffinati, che compariranno nella raccolta più tarde. Il lazzo è tutto descritto, non potendo essere riassunto in una parola – la parola “lazzo”, appunto – che sia in grado di indicarlo. Questa parola è presente per la prima volta nella raccolta di Basilio Locatelli¹⁴, e in quella Corsiniana¹⁵ che comprende scenari molto simili, proprio ad indicare in sintesi l’azione comica. Riusciamo per la prima volta a comprendere come l’attore, una volta organizzata la propria parte, elaborasse la sua azione a partire da un’indicazione fornita dalla trama: tipica di queste raccolte è l’espressione “fare parole e azzi”, che indica proprio come in quel preciso punto della commedia vi fosse un certo lazzo, una certa sequenza comica. Ancora i lazzi non hanno un “nome”; lo acquisiranno a partire dalla raccolta Monarca, che presenta un curioso *mélange* di lazzi accennati e distesi, come per dare all’attore la possibilità di attingere sia a materiali già noti sia a nuove fonti di creatività¹⁶. Anche la raccolta Correr e quella Magliabechiana¹⁷ presentano un notevole numero di lazzi, ma nella maggior parte dei casi le indicazioni che ci vengono fornite per la loro comprensione sono davvero scarse: negli anni, e nel consolidarsi della tradizione, i lazzi sono ormai entrati nel repertorio dell’attore, al quale è sufficiente un semplice accenno all’azione comica da svolgersi. A volte, particolarmente nella raccolta Correr, i lazzi sono sciolti in veri stralci di dialogo, come se vi fosse una tensione verso il testo scritto che prelude alla fine della stagione d’oro della Commedia dell’Arte. Dei primi del Settecento è la raccolta Sersale¹⁸, vero spartiacque nella storia della Commedia poiché per la prima volta viene conferito spessore drammaturgico a dei personaggi, Pulcinella e Coviello, emblemi della “napoletanità”. I lazzi in essa presenti sono talmente lunghi ed elaborati da far supporre che siano non più delle parentesi comiche all’interno della tessitura scenica, ma che di essa abbiano preso il posto. Negli stessi anni Placido Adriani, religioso napoletano con passato di attore, raccoglie nel suo *Zibaldone*¹⁹ una serie di materiali – scenari, intermezzi, lazzi – ad uso e consumo dell’attore. Proprio i lazzi costituiscono una novità: essi infatti sono inseriti a parte, elencati per nome e spiegati, e la loro presenza negli scenari è indicata da un rimando ai fogli dello *Zibaldone* nei quali essi si trovano, limitando di molto la libertà dell’attore. Di fatto, ci si avvicina alla fine dell’idea di Commedia dell’Arte come possibilità dell’attore di rielaborare tramite la propria abilità un materiale già dato. L’ultimo passo in questo senso si ha con la trascrizione ad opera di un notevole francese, Thomas Simon Gueullette, degli scenari di Domenico Biancolelli²⁰, nei quali la descrizione minuziosa dei lazzi – molti di essi verbali –, la presenza costante del discorso diretto, ma soprattutto la centralità assoluta di Biancolelli-Arlecchino rispetto a

Tutti i lazzi della Commedia dell'Arte

qualsiasi altro personaggio sulla scena portano alla completa metamorfosi: la coralità che caratterizza la Commedia non esiste più, e gli stessi lazzi non sono che dei 'pezzi di bravura' riportati nel testo per dare un'idea delle capacità funamboliche e recitative dell'attore. Con la registrazione in prima persona delle trovate comiche degli attori, la Commedia dell'Arte propriamente intesa non esiste più, e con essa i lazzi che la caratterizzavano.

Un lavoro di ricognizione dei lazzi nella Commedia dell'Arte va fatto *necessariamente* a partire dai testi: dagli scenari. Non dobbiamo mai dimenticare che gli scenari, se da una parte costituiscono il trampolino dal quale l'attore parte per costruire la propria abilità scenica, dall'altra sono anche l'unica indicazione della quale egli può disporre prima che la sua arte venga posta in essere. I lazzi presenti negli scenari vanno dunque analizzati nella loro integrità e insieme nella loro stringatezza, senza tentare di darne una spiegazione che non possa essere confortata dai testi o che possa forzare il senso che il lazzo ci offre immediatamente. Il carattere di non-testo degli scenari – e dunque anche dei lazzi che in essi sono riportati – ci obbliga a rispettare ciò che da essi evinciamo, sia nel caso in cui ci troviamo ad analizzare sequenze comiche compiute e complesse, sia nel caso in cui ci vengono fornite delle indicazioni davvero poco chiare. Lo scenario diventa il nostro unico fondamentale riferimento; solo così si mantiene la caratteristica primaria del lazzo di rivelarsi nella sua compiutezza soltanto nel momento della rappresentazione. Per questo motivo, abbiamo scelto di lasciarci guidare dagli scenari, ascoltando le suggestioni che da essi ci arrivano; abbiamo così individuato alcune costanti che ci permettessero di analizzare i lazzi non già in base a ciò che li distingue da altre componenti della Commedia, ma attraverso la ricognizione di alcuni tratti ricorrenti che ci permettano di ricondurli a tipologie ben precise. Si è trattato cioè di *leggere* – anche se, come abbiamo già detto, di lettura in senso stretto non si potrà mai parlare, dato il carattere mutevole e sempre in movimento di questa materia – rilevando quegli elementi che, al di là delle ovvie differenze che ogni singolo lazzo presenta rispetto agli altri, ritornano in maniera sistematica nell'analisi degli scenari e ci permettono di circoscrivere delle aree tematiche ben distinte entro le quali collocarli. Nel distinguere le diverse categorie siamo partiti dal riconoscimento di una particolare fisionomia del lazzo, quella cioè di scena-tipo, sintesi di un'azione solo accennata nel testo; in base a questo, abbiamo catalogato i lazzi a seconda delle caratteristiche che essi presentano e delle indicazioni che gli scenari ci danno riguardo al loro scioglimento. L'idea è stata quella di rispettare un criterio di analogia: in questo modo, lazzi apparentemente dissimili sono stati inseriti in uno stesso contesto perché, pur costruendosi e sviluppandosi in modi diversi l'uno dall'altro, condividono le medesime linee guida. Una volta riconosciute la fisionomia, una ulteriore analisi ci ha permesso di operare distinzioni che ne definissero la specificità: ad esempio, la categoria dei lazzi di travestimento comprende quelli di nascondimento, o di riconoscimento, o di equivoco; e anche i più particolari, quelli di Adriani, che pure sono stati mantenuti insieme per sottolineare la loro peculiarità, sono comunque stati reinseriti dove possibile in un contesto più generale, proprio a partire dall'individuazione di una loro fisionomia specifica utile a spiegare lazzi analoghi. È chiaro che più ampia è la selezione di lazzi analizzati, più facile è individuare tutte le variazioni che un singolo lazzo o un gruppo subiscono nella loro evoluzione o nelle continue rielaborazioni nelle varie raccolte. È per questa ragione che abbiamo esaminato gli ottocento scenari delle raccolte più importanti, sia manoscritte che a stampa, riportando i lazzi in rigoroso ordine cronologico.

Un'altra riflessione. Abbiamo accennato al fatto che l'attore della Commedia ha la possibilità di partire dallo scenario per elaborare il lazzo, attraverso la propria abilità e la propria conoscenza del personaggio. Il Comico dell'Arte attinge costantemente

dal repertorio, da una tradizione consolidata, e rinnova ogni volta la propria parte, aggiungendo elementi personali o minime varianti, impedendone che si cristallizzi e divenga stereotipo. Emerge così un carattere fondamentale del lazzo, ossia la sua *attualità*: il lazzo è importante perché entra nella tradizione rinnovandola ogni volta. L'intervento dell'attore dà sempre qualcosa di più e di altro rispetto allo stesso lazzo precedentemente elaborato e le varianti di uno stesso lazzo presenti nelle diverse raccolte sintetizzano molto probabilmente diverse interpretazioni. Se il patrimonio dell'attore è il lazzo, lo scenario diventa un contenitore di informazioni che l'attore acquisisce, sfrutta, rielabora. Perché le informazioni offerte dallo scenario diventino Arte è necessario il lazzo; senza di questo, esse sono pure didascalie. E il lazzo è inscindibile dall'attore. Si attua dunque un processo simbiotico nel quale lo scenario diviene necessario all'attore affinché egli possa trovare degli argini alla propria azione, e l'azione dell'attore diviene necessaria perché lo scenario, grazie allo scioglimento del lazzo, acquisisca una sua ragion d'essere dal punto di vista drammaturgico. Per comprendere meglio come funzioni il lazzo possiamo rifarci ad alcune osservazioni relative alle tecniche della *slapstick comedy*, la cui fortuna era basata proprio sulla riuscita delle *gag*, inserite nell'azione principale diventandone parte integrante²¹. Lo abbiamo detto più volte: il lazzo, parentesi comica apparentemente priva d'importanza nell'ossatura drammaturgica costituita dallo scenario, nel suo sciogliersi come azione compiuta a quest'ossatura dà corpo. Inserito in un ambito nel quale è a prima vista inessenziale o superfluo, ne viene a formare il fulcro, così che, come un film comico ha bisogno delle *gag* per funzionare, diventa impensabile immaginare uno scenario in cui non esistano lazzi²². Emerge allora un nuovo elemento, del quale peraltro avevamo già intuito l'esistenza: quello dell'*efficacia* del lazzo, come cellula di riferimento per l'elaborazione di un'azione che nega o ribadisce comicamente l'azione principale. Il lazzo diviene una costante del comico, un frammento che l'attore acquisisce, rielabora, ripete; e attraverso la ripetizione – altro ineliminabile carattere del lazzo – si fissano alcune costanti che ritornano negli scenari dell'Arte e fin nel teatro moderno, nel circo, nel cinema. Il riferimento obbligato è a chi della comicità ha fatto un'arte, usando il lazzo senza farne un *cliché*: penso a un attore-drammaturgo come Dario Fo, che ha scritto le pagine più significative sulla Commedia dell'Arte e sui lazzi; o alla comicità stralunata di Buster Keaton, che catalizzava l'attenzione del pubblico sul suo corpo attraverso la totale fissità del volto, dando forma a lazzi acrobatici 'rubati' dalla tradizione dell'Arte; o a Charlie Chaplin, che ne *La febbre dell'oro* mangia con avidità uno scarponne gustandolo pezzo per pezzo, rielaborando in tal modo un antico lazzo di fame. Tutto questo non può che testimoniare quale considerazione i lazzi abbiano per chi fa o ha fatto teatro o cinema.

Il lazzo, dunque, è sintesi dell'arte dell'attore e messa in opera delle capacità espressive. L'abilità del Comico è tale da consentirgli di mettere in forma tutte le qualificazioni del tipo, senza trascurare alcuna sfumatura. Ribadiamolo ancora: l'attore dell'Arte, nella sua elaborazione drammaturgica, è in grado – sia per volontà di mostrare la propria abilità sia per rispondere all'economia della rappresentazione – di costruirne e incarnarne ogni sfaccettatura a seconda della situazione che gli si presenta. Potremmo dire: il comico crea continuamente, non ha mai niente di già totalmente dato, la sua 'improvvisazione', benché fondata sulla perfetta conoscenza del tipo, è comunque messa in discussione ogni volta, perché ogni volta diverse sono le modalità entro le quali egli si trova ad agire. In quest'ottica, il lazzo diviene elemento base usato dall'attore per costruire la propria improvvisazione – per quanto paradossale appaia quest'affermazione: è solo a partire da qualcosa di già dato che l'attore può creare. Il lazzo ci offre la possibilità di vedere in che modo l'attore può darsi in scena, in che modo, dirigendo l'attenzione del pubblico su ciò che è imme-

Tutti i lazzi della Commedia dell'Arte

diatamente *ricognoscibile* e *condivisibile*, riesca a rendere universale la figura comica che incarna. La forza dell'attore in Commedia è dunque nella capacità di disegnare una parte che è personaggio di volta in volta uguale e diversa, attraverso la continua rielaborazione delle sue costanti.

Nicoletta Capozza