

Sinestesiaonline

PERIODICO QUADRIMESTRALE DI STUDI SULLA LETTERATURA E LE ARTI

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

Cecilia Carponi

Il medico impostore: Sganarello-Molière e Arlecchino-Biancolelli

Abstract

In questo saggio si vuole approfondire il rapporto di reciproco influsso che ha plasmato l'attività e la produzione teatrale di Molière e di Dominique Biancolelli. Attraverso il confronto tra due testi, uno del *premier farceur de France* da un lato e uno dell'«Arlecchino figliolo della Colombina» dall'altro, è infatti possibile individuare delle costanti drammaturgiche, ma anche delle caratteristiche che ricorrono in entrambi i protagonisti, sia nello Sganarello molieriano che nell'Arlecchino del comico italiano.

The aim of this essay is to investigate the mutual influence that shaped Molière's and Dominique Biancolelli's theatrical production. By the comparison of Molière's play and Biancolelli's scenario, it is possible to find dramaturgical consistencies and common features of both characters: Molière's Sganarello and Biancolelli's Arlecchino.

Parole chiave

Commedia dell'Arte; Molière;
Dominique Biancolelli; farsa; lazzi.

Contatti

Cecilia.carponi@uniroma1.it

Premessa

La complessa osmosi tra Molière e Domenico Biancolelli ha dato vita, come nota Siro Ferrone, a una produzione «tanto difficilmente decifrabile quanto fertilissima»¹. Già dal 1658 Molière, giunto a Parigi con la sua compagnia, e acclamato non solo dal re ma

¹ S. Ferrone, *Dizionario biografico di attrici e attori*, in *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Einaudi, Torino 2014, p. 273.

anche dal grande pubblico, si era ritrovato a dividere la scena con gli attori del capocomico Tiberio Fiorillo, che si erano stabiliti nella capitale francese proprio negli anni Cinquanta.

L'interesse di Molière nei confronti della Commedia dell'Arte italiana si era acceso durante il suo decennale e «straordinario apprendistato teatrale»² in provincia, ed era destinato a svilupparsi ulteriormente dietro le quinte dei teatri parigini Petit Bourbon e Palais-Royal. Infatti Molière, che proveniva da una famiglia borghese – il padre era tappeziere di corte – e aveva svolto gli studi presso i gesuiti, trovò in Fiorillo un maestro, oltretutto una fonte di ispirazione. La formazione letteraria, accostata all'esperienza teatrale in provincia, che gli aveva permesso di precisare un repertorio fondato sin dagli esordi sulla comicità burlesca, resero Molière il più adatto a mettere a partito la lezione drammaturgica e attoriale dei Comici italiani. In particolare, l'attore-autore riprende dalla compagnia di Fiorillo il modello dell'attore abile e talentuoso, che al contempo è anche in grado di elaborare drammaturgie proprie. Infatti, il modello degli scenari italiani ha avuto un enorme peso nella produzione di Molière.

Nel 1662, quando Scaramouche – personaggio reso celebre proprio da Tiberio Fiorillo – inizia a invecchiare, nella sua compagnia entra un nuovo Arlecchino, interpretato dal giovane Dominique, al secolo Domenico Giuseppe Biancolelli. Al fine di inquadrarne le caratteristiche, sarà utile citare la descrizione che ne fa Delia Gambelli in un contributo di capitale importanza per l'ambito di studio di riferimento:

La sua bassa statura si trasforma in una forma di virtuosismo acrobatico; la sua voce difettosa, caricata fino ad assumere accenti pappagalleschi, diventa un segno particolare del suo personaggio, al quale gli spettatori si affezionano. Al punto che persino nel secolo successivo l'Arlecchino Visentini avrà difficoltà a far accettare la sua voce "normale". E non si stenta a pensare che anche l'appesantimento del corpo, di cui sembra aver sofferto negli ultimi anni [...], deve essere stato ritorto da Biancolelli in favore della comicità del suo gioco scenico³.

In questo breve saggio si vuole approfondire il rapporto di reciproco influsso che ha forgiato e determinato l'attività e la produzione del *premier farceur de France* da un lato, e di Dominique Biancolelli, l'«Arlecchino figliolo della Colombina», dall'altro. La pièce *Il medico suo malgrado* di Molière e lo scenario del *Medico volante* di Biancolelli costituiscono un caso di studio esemplare: attraverso il confronto tra i due testi è infatti possibile individuare delle costanti drammaturgiche, ma anche delle caratteristiche che ricorrono in entrambi i protagonisti, sia nello Sganarello molieriano che nell'Arlecchino del comico italiano.

Il finto medico: Sganarello e Arlecchino a confronto

Il teatro molieriano, oltre ad attingere alla tradizione della Commedia dell'Arte, trova fonte di ispirazione nel genere della *farsa*, il cui motore drammaturgico è attivato dall'astuzia. È indubbio che le *petites comédies*, composizioni generalmente brevi e

² F. Fiorentino, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *Teatro di Molière*, Bompiani, Milano 2013, p. XIV.

³ D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Vol I: Dall'inferno alla corte del Re Sole*, Bulzoni, Roma 1993, pp. 262-263.

fortemente burlesche, abbiano avuto un'importanza capitale nel primo successo parigino di Molière; infatti la sua compagnia continuerà a proporle e a riscuotere dal pubblico un successo durevole.

I *tòpoi* della tradizione farsesca si ritrovano nella maggior parte dei canovacci italiani: la disputa familiare, le bastonate, le contumelie volgari e i tipi professionali. Risulta infatti evidente come Molière abbia attinto «a commedie italiane delle quali è possibile rilevare riprese ingenti e puntuali»⁴.

La comicità “bassa” che caratterizza le farse di Molière – inconcludente incongruità, allusioni oscene, raggiri elementari, sconvenienze, valorizzazione della carnalità, e ingredienti comici d'altra natura⁵ – da un lato si accosta, nello stile e nei contenuti, a quella degli *Italiens*. Ma dall'altro, se si considera la *farsa* come un genere codificato – un testo scritto per lo più in ottonari di circa 500 versi con pochi personaggi ricorrenti (mogli autoritarie o infedeli, pedanti, servi balordi...), coinvolti in un intrigo elementare (un'astuzia o un raggio) che si conclude volentieri con una bastonata⁶ – appare evidente, in queste produzioni dell'autore, l'influenza della moda dei *fabliaux* medievali che si affermava in Francia proprio a partire dagli anni Cinquanta del Seicento.

Il medico suo malgrado viene presentato al Palais-Royal il 6 agosto del 1666; il testo è stato composto su iniziativa di Molière, che vi recita nel ruolo di Sganarello, e non su commissione del re. Come nota Valerio Cordiner, la stesura dell'opera segue di poco le *pièce* più coraggiose e avversate dalla censura, come *Il Tartufo o l'Impostore*, *Don Giovanni o il Convitato di Pietra* e *Il Misanthropo*⁷. È proprio in questo momento che Molière decide, al fine di tutelarsi artisticamente ed economicamente, di indirizzare «la sua *vis* polemica contro nemici meno organizzati e pericolosi: borghesi arrivisti e meschini, nobili decaduti e tuttavia boriosi, autorità maritali e paterne derise e disubbidite, ipocondriaci puerili e medici truffaldini»⁸.

In quest'opera Molière predilige la leggerezza e la misura mediana, riscuotendo in ogni caso un sorprendente successo di pubblico, e assicurando alla *pièce* una considerevole fortuna postuma. Tra le fonti primarie rientrano *Il contadino dottore*, un *fabliau* del XII secolo, e il *Terzo Libro* di Rabelais; inoltre, per quanto riguarda i modelli interni alla produzione dello stesso Molière, occorre menzionare: il canovaccio andato perduto del *Raccontafrottole o Medico per forza*, il *Medico volante* del 1659 e il *Medico innamorato* del 1665.

Il tema portante è caro al commediografo, oltre a essere ricorrente nelle sue opere: si tratta del livore nutrito contro la categoria dei medici, della quale si biasima aspramente l'imperizia e la venialità. A tal proposito, è utile citare le parole pronunciate dello stesso Sganarello, che subisce la vendetta della moglie ed è costretto a fingersi medico, all'inizio del terzo atto:

4 F. Fiorentino, *Introduzione*, in F. Fiorentino (a cura di), *Teatro di Molière*, cit., p. XV.

5 Ivi, p. XVI.

6 *Ibidem*.

7 Cfr. V. Cordiner (nota introduttiva, traduzione e note di), *Le Médecin malgré lui – Il medico suo malgrado*, in F. Fiorentino (a cura di), *Teatro di Molière*, cit., p. 1629.

8 *Ibidem*.

Trovo sia il più bel mestiere al mondo, dato che, si faccia bene oppure male, si è pagati sempre allo stesso modo. Il lavoro malfatto non ci ricade mai addosso; e tagliamo a piacimento la stoffa su cui lavoriamo. Un calzolaio, intento a fabbricare scarpe, pagherebbe di tasca sua il cuoio che dovesse andar perduto; ma qui, si può perdere un uomo, senza che ci costi nulla. Gli errori non vanno mai a nostro carico, la colpa è sempre di chi muore. Insomma, il bello del mestiere è che, tra i morti, c'è sempre un'onestà e una discrezione senza pari al mondo: non li si sente mai lamentarsi col medico che li ha ammazzati⁹.

Inoltre, il falso medico che ci presenta Molière non tarda a mostrarci una serie di aspetti negativi che l'autore ha denunciato a più riprese: l'esser lieto che la figlia di Geronte sia ammalata, e che quindi necessiti dei suoi servigi a pagamento¹⁰; il tentativo di sedurre e palpare, approfittando della temporanea posizione di dottore, la prosperosa balia Giacomina, peraltro in presenza del marito¹¹; il profondersi in diagnosi inventate, limitandosi a ribadire l'evidenza¹²; lo sproloquiare in *latinarum*¹³; il rifiutare ogni compenso con le parole, in più occasioni, per accettarlo di buon grado e con insistenza con gesti che smentiscono le battute¹⁴, o il mettersi a disposizione non appena gli si presenti una borsa di denaro¹⁵.

Ma Sganarello è anche il vessillo dell'impoverimento dei ceti popolari: nonostante una discreta istruzione e sei anni di servizio presso un medico di fama, è declassato a umili mansioni di taglialegna.

È probabile che dal 1667, anno in cui le rappresentazioni di *Il Tartufo o l'Impostore* di Molière al Palais-Royal sono vietate dalla censura, Biancolelli abbia cominciato a trascrivere e raccogliere i canovacci rappresentati fin dal 1661¹⁶. Il manoscritto di Biancolelli, morto nel 1688, costituisce più precisamente una raccolta di scene notabili del suo repertorio, che lo hanno reso l'Arlecchino più famoso del Seicento in Francia, e che lui aveva trascritto diligentemente per molti anni in una sorta di "diario". Dopo la morte del figlio Pier Francesco nel 1734, i suoi compagni del *Nouveau Théâtre Italien* – diretto da Luigi Riccoboni – consegnano il documento a Thomas-Simon Gueullette, magistrato e sostituto procuratore del Re allo Châtelet, uomo di lettere e amante del teatro, nonché consigliere autorevole e fidato degli attori italiani, oltreché loro disinteressato sostenitore. Quando Gueullette si ritrova tra le mani lo *Scenario* del grande Dominique, decide di sottrarlo al tempo e alla polvere, col desiderio di conservare quella preziosissima traccia di un antico teatro, «così vicino e già perduto»¹⁷. Ha così inizio la traduzione in francese del documento, accompagnata da un'intensa attività di ricerca sulla storia della compagnia diretta da Tiberio Fiorillo. Oggi il manoscritto di Biancolelli è andato perduto, ma la *Traduction* di Gueullette gli ha concesso una vita imperitura¹⁸.

9 Ivi, atto III, scena I.

10 Ivi, atto II, scena II.

11 Ivi, atto II, scena II, III, IV; atto III, scena III.

12 Ivi, atto II, scena IV.

13 *Ibidem*.

14 *Ibidem*.

15 Ivi, atto II, scena V; atto III, scena II.

16 Cfr. S. Ferrone, *Dizionario biografico di attrici e attori*, in *La Commedia dell'Arte*, cit., p. 272.

17 D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Vol. 2: Lo scenario di Domenico Biancolelli*, Bulzoni, Roma 1997, p. 22.

18 Cfr. *ivi*, pp. 19-21.

Uno dei problemi maggiori che Gueullette si trova ad affrontare è quello della ricezione dei lazzi di Biancolelli, elemento essenziale per la riuscita del suo gioco attorico, fatto di acrobazie verbali e di riflessioni del gesto. Negli anni Settanta la lingua usata in scena dall'*Ancien Théâtre Italien* è ancora in gran parte l'italiano, sia pure francesizzato; nel manoscritto di Dominique appare evidente come la conoscenza della lingua madre si vada affievolendo, senza purtroppo acquisire la padronanza della lingua della nuova patria.

Il diverso atteggiamento della censura nei confronti di Molière e in quelli della *troupe italienne*, pur di fronte alla messa in scena di argomenti omologhi, ha suscitato un vasto dibattito. All'epoca Molière, che inserisce nelle sue opere personaggi di servi furbi o sciocchi chiaramente ispirati alla Commedia dell'Arte, ma senza mai utilizzare il nome di Arlecchino o Trivellino, sembra reagire con il più assoluto silenzio alla disparità di trattamento da parte della censura nei confronti delle due compagnie, come «per un tacito accordo teso a evitare interferenze e perfino involontari meccanismi concorrenziali»¹⁹. E con lo stesso silenzio sembrano rispondere gli *Italiens*, unici direttamente interessati, alle accuse di plagio dei canovacci italiani rivolte a Molière da alcuni autori francesi. Come evidenzia Gambelli,

Certo non gli sfuggiva [*sc.* a Domenico Biancolelli] che l'attore-autore preferito da Luigi XIV continuava, pur nelle pieghe di *pièce* moderne e tanto lontane dalla Commedia dell'Arte – e nessuno meglio di Arlecchino poteva misurare quella lontananza – a mietere grandi successi con lazzi antichi sui medici [...]²⁰.

D'altro canto, come nota Francesco Fiorentino, durante la coabitazione al Palais-Royal «i prestiti tra le due *troupe*s andranno in entrambe le direzioni: gli Italiani a loro volta sapranno mettere a buon partito la lezione di Molière»²¹. Se si analizzano i rapporti tra Molière e l'*Ancien Théâtre Italien*, è imprescindibile notare come le stesure di Biancolelli appaiano contemporaneamente, soprattutto nel caso del *Medico volante*, «il luogo di incontro di sedimenti arcaici del teatro dell'Arte e di nuove strategie, attente in particolare ai successi molieriani»²². È così che lo *Scenario* biancolelliano prova l'influsso profondo di Molière sul teatro italiano a Parigi dopo la metà degli anni Sessanta, che si configura come una particolare struttura sospesa al crocevia tra antico e nuovo; tra i due compagni di palcoscenico si creano affinità profonde ed enigmatiche, che li portano a percorrere strade diverse, ma parallele: entrambi all'insegna di un nuovo rapporto tra comico e tragico, di un rafforzamento delle parti comiche, della liberazione da ogni gravità, della centralità del riso, della messa in contatto di una cultura carnevalesca e orale con una cultura erudita e scritta²³.

Sono diverse le fonti che considerano il canovaccio che Biancolelli inserisce nel suo *Scenario*, dal titolo di *Medico volante*, un'imitazione di *Il Medico suo malgrado* di Molière (1666). Alcuni arrivano a estendere il giudizio anche ad altre *pièce* molieriane, nelle quali si affronta il tema della medicina, come ad esempio *Il Medico volante* (1659). Ma è opportuno ricordare che lo stesso Sganarello-Molière era andato a scuola dai comici italiani.

19 Ivi, p. 24.

20 Ivi, p. 25.

21 F. Fiorentino, *Introduzione*, in F. Fiorentino (a cura di), *Teatro di Molière*, cit., p. XV.

22 D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Vol. 2*, cit. p. 27.

23 Cfr. ivi, p. 28.

Il *Medico volante* di Biancolelli si conferma come luogo di elezione di nodi inter-drammaturgici anche per la presenza di una citazione parodistica di due versi tratti dal 559 di Quinault (1676); ma la citazione è stata evidentemente aggiunta da Biancolelli molti anni dopo la sua prima stesura, in occasione di una ripresa del canovaccio, e quindi indubbiamente successiva alla “prima” andata in scena²⁴.

Come già detto, l’argomento del finto dottore che cambia vestito e luogo con rapidità fulminea ha avuto una grande fortuna teatrale, a giudicare dal numero di canovacci e commedie che ne trattano: *Il medico volante* del manoscritto AA. XI. 40-41 della Biblioteca Nazionale di Napoli (I, 58); *Medico volante* edito da Bartoli; *Pulcinella medico a forza* della raccolta dell’Adriani (15); una commedia con questo stesso titolo presente nel repertorio di Teresa Costantini verso il 1681; *Truffaldino medico volante* stampato a Roma nel 1672. Ancora, in ambito francese: la celebre versione, già citata, di Molière del 1659; *Le médecin volant* di Edme Boursault del 1661; *Crispin Médecin* di Hauteroche del 1673.

Il rapporto tra la *pièce* di Molière e i numerosi canovacci italiani hanno dato adito a un’accesa questione; fondamentale è il contributo di Pietro Toldo²⁵, che ribadisce un’ipotesi già avanzata: egli individua un precedente archetipo italiano, che avrebbe ispirato indistintamente autori francesi e redattori di canovacci italiani.

Nell’apertura del *Medico volante* di Biancolelli, la reazione di Arlecchino di fronte alla richiesta di fingersi medico²⁶ è molto simile allo svolgimento della scena corrispondente in Molière. In quest’ultimo caso, Sganarello cede all’insistenza e alle bastonate di Valerio e Luca, che lo credono medico grazie a un inganno di Martina, moglie vendicativa del «medico spaccalegna»²⁷. Nel primo caso, invece, Arlecchino ha ritirato una lettera da parte di Eularia e deve consegnarla al padrone Ottavio, che la ama riamato; il servo esegue i «lazzi de la chercher»²⁸; dopo «plusieurs lazzi», Ottavio propone ad Arlecchino di travestirsi da medico: il rifiuto iniziale, dovuto a soggezione e paura di non essere credibile in un ruolo di tale levatura, viene ben presto rimpiazzato dall’autocompiacimento e dalla vanità. La battuta pronunciata da Arlecchino, «[...] je dis que mes malades ne s’avizent pas de mourir avant que je leur aye rendu ma visite», riecheggia nelle parole di Sganarello-Molière: «Badate bene a non farlo [Geronte ha appena detto che morirebbe di dolore se la figlia non dovesse sopravvivere]; senza prescrizione del dottore, non c’è verso di morire»²⁹.

Tutti gli altri personaggi presenti nei due testi sembrano ostinarsi a considerare entrambi i falsi medici dei dotti di prim’ordine, al punto che sia Arlecchino che Sganarello finiscono col convincersene. Anche la battuta sulla legge *Scotia*, che assimila la figlia malata ad altri componenti della famiglia per quanto concerne la diagnosi medica, si ritrova in

24 Cfr. *ivi*, p. 203.

25 P. Toldo, *Di alcuni scenari inediti della Commedia dell’Arte e delle loro relazioni col teatro del Molière*, in «Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino», 42 (1907), pp. 460-482.

26 Cfr. D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Vol. 2*, cit. p. 211.

27 V. Cordiner (nota introduttiva, traduzione e note di), *Le Médecin malgré lui – Il medico suo malgrado*, in F. Fiorentino (a cura di), *Teatro di Molière*, cit., atto I, scena IV.

28 Per questa citazione e le seguenti, laddove non diversamente indicato, cfr. D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Vol. 2*, cit. p. 211.

29 V. Cordiner (nota introduttiva, traduzione e note di), *Le Médecin malgré lui – Il medico suo malgrado*, in F. Fiorentino (a cura di), *Teatro di Molière*, cit., atto II, scena IV.

entrambi i testi: l'Arlecchino-Biancolelli si rivolge alla perplessità di Pantalone, con la battuta: «*N'avez-vous jamais lu la loi Scotia sur la puissance paternelle qui dit "Tel est le père, tels sont les enfants" ? Votre fille n'est-elle pas votre chair, votre sang ? [...] Et bien, le sang de votre fille étant échauffé, altéré, le votre le doit être aussi*»³⁰. Lo Sganarello-Molière, invece, la utilizza per allungare le mani sui seni della balia: «Ma, visto che mi cale tutta la famiglia, necessita che esamini anche il latte della vostra balia; e che le visiti il seno»³¹.

Se da un lato Molière insiste molto di più di Biancolelli e, in generale, rispetto ai canovacci italiani, sulle oscenità e sui dettagli volgari, dall'altro Dominique inserisce il lazzo dell'urina, che risulta assente ne *Il Medico suo malgrado*. Il lazzo del medico che beve l'urina è ricorrente nella Commedia dell'Arte; quanto allo *Scenario*, Arlecchino non si limita a bere l'urina, ma la sputa in faccia a Pantalone:

Arl. Où il vous plaira, mais il faut que je voie de l'urine de la malade. Madame savez-vous uriner? Je vois bien que la maladie de madame vient d'opilation; eh bien il faut qu'elle fasse une petite promenade à pied, comme vous pourriez dire d'ici à Lyon, etc.
Eularia rentre, je dis à Pantalon que nous avons considéré avec attention la nature de cette fille, et j'ordonne à mon élève de m'apporter de son urine, Diamantine un moment après en apporte et me dit que sa maîtresse se porte plus mal, «Je ne m'en étonne pas, - lui réponds-je - elle est de nature humide et venteuse, humide du côté du levant et venteuse du côté du ponant»; je porte l'urine sous mon nez et je dis: «Si la chair est d'aussi bon goût que le bouillon sent bon, j'en voudrais bien une bonne tranche», puis je bois l'urine, et je la souffle au nez de Pantalon; [...]»³².

Il lazzo dell'urina, pur non presente in *Il Medico suo malgrado*, si ritrova proprio nel precedente *Medico volante* di Molière. Un ulteriore punto in comune tra il lazzo del *farceur* e quello di Biancolelli è l'entusiasmo, apparentemente incomprensibile, mostrato dal falso medico nel bere l'urina; Dario Fo ne ha dato una spiegazione geniale nella sua raffinata e intelligente messinscena del *Medico volante* e di *Il Medico suo malgrado* di Molière alla Comédie Française nel 1990, in cui ha chiarito che Sabine, complice dei due innamorati, porge in realtà un contenitore pieno di vino bianco alla consultazione del finto medico.

La questione satirica del finto medico che finge di rifiutare il denaro sembra avvalorare l'ipotesi di un influsso del teatro francese sui canovacci degli italiani. Si tratta di un lazzo sospeso ambigualmente tra la cupidigia dello Zanni e la venalità dei veri medici. Nel *Medico volante* di Molière la battuta di Sganarello è accompagnata da una negazione a livello gestuale; come già detto, in *Il Medico suo malgrado* Sganarello torna più volte a contraddire con la mano quello che dice con la voce; invece, in *L'Amore medico* (1665), l'esecuzione del lazzo diviene interamente gestuale: in questo caso i "veri" medici sono quattro e accettano, con gesti differenti, il pagamento anticipato in un silenzio ipocrita.

Nella stesura di Biancolelli, l'intreccio di parola e gesto si accentua proprio nello stesso lazzo, situato alla fine del primo atto. Non si tratta di un prolungamento innocuo e proprio da qui risalta la specificità del gioco scenico di Arlecchino: infatti il contenuto satirico

30 D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi*. Vol. 2, cit. p. 213.

31 V. Cordiner (nota introduttiva, traduzione e note di), *Le Médecin malgré lui – Il medico suo malgrado*, in F. Fiorentino (a cura di), *Teatro di Molière*, cit., atto II, scena III.

32 D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi*. Vol. 2, cit. p. 214-215.

della battuta viene esagerato e stravolto dall'esplicita richiesta, da parte del falso medico, di ricevere come pagamento tutto il denaro contenuto nella borsa. In questo modo, il realismo di matrice molieriana si dissolve lasciando spazio alla balordaggine di Arlecchino che rovescia ogni furberia come ogni seria intenzione: «Après quelques lazzi Pantalon veut me payer; je le refuse en tendant la main, il me donne trois écus, je lui demande s'il y a encore de l'argent dans la bourse, il me dit que oui, je la prends et la mets dans ma poche et finis cet acte par une scène à ma fantaisie»³³.

Nello *Scenario* di Biancolelli si ritrova l'episodio dell'incontro con un medico vero, nel secondo atto; di nuovo, l'elemento drammaturgico è assente in *Il Medico suo malgrado*. Il lazzo di Biancolelli è comunque non privo di interesse: lo sproloquio di Arlecchino assume proporzioni molto vaste, alimentato dalla scarsa consapevolezza di sé che contraddistingue lo Zanni e che gli permette di esibire il suo finto sapere senza pudore e con poco timore di essere scoperto³⁴.

Al contrario, manca completamente nello *Scenario*, il terzo atto, ovvero quello che giustifica il titolo, con le acrobazie eseguite dal servo che si sdoppia e passa rapidamente dal ruolo del medico a quello del suo presunto gemello; in Molière questa trovata scenica è ovviamente inserita nel *Medico volante*, e non in *Il Medico suo malgrado*. La struttura dell'espedito, basata sul vorticoso cambio di abiti e di ruolo dello Zanni, e scandita da un ritmo rigoroso, insisteva «sulle qualità mimiche e gestuali più riconoscibili»³⁵ di Biancolelli, ed è quindi difficile sostenere che il lungo lazzo fosse escluso dalla performance di Dominique. Probabilmente esso non si prestava ad aggiunte o intromissioni di lazzi verbali, e costituiva uno di quegli elementi che Biancolelli tendeva a sintetizzare nel suo *Scenario*, poiché difficili da codificare per la notazione, preferendo menzionare talvolta solo l'essenziale.

Dunque, il *Medico volante* dello *Scenario*, ricco di battute oscene e doppi sensi, costituisce anche una preziosa testimonianza per l'analisi della presenza di tali elementi nel teatro italiano a Parigi. Si ripropone di nuovo la relativa indulgenza – rispetto al teatro di Molière e per un arco di tempo che si conclude con gli anni Ottanta – della censura e della critica nei confronti degli *Italiens*. La reazione scandalizzata dello stesso Gueullette, appare evidente nella parentesi che il traduttore inserisce nel testo: «Il y a ici une équivoque sur le mot menare en italien, qui est fort obscène; et je ne comprends pas comment Dominique, que l'on disait un homme si sage, ait jamais osé employer cette phrase-ci, ni en Italie, ni à Paris»³⁶.

Questo commento ci aiuta a misurare la distanza tra il pubblico coevo a Biancolelli e a Molière e quello del secolo successivo, divenuto evidentemente più suscettibile. Ma, considerando l'indulgenza della censura, non bisogna dimenticare che il teatro italiano, in quanto straniero ed estraneo, era considerato una sorta di zona franca; inoltre l'utilizzo della lingua italiana in scena, sempre meno conosciuta dagli spettatori dell'epoca, costituiva un vero e proprio dispositivo auto-censorio.

33 *Ibidem*.

34 Cfr. *ivi*, pp. 207-208.

35 S. Ferrone, *Dizionario biografico di attrici e attori*, in *La Commedia dell'Arte*, cit., p. 89.

36 D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi*. Vol. 2, cit. p. 209.

Conclusioni

Da questo confronto è facile osservare come il teatro di Molière e quello dei Comici dell'Arte fossero profondamente legati da un'influenza reciproca, non solo negli intrecci drammaturgici, ma anche nelle pratiche sceniche e nei giochi attoriali. Inoltre è interessante osservare come le costanti di Arlecchino – dalle abilità acrobatiche all'inedia, da cui deriva il noto appetito pantagruelico – si riscontrino come caratteristiche apertamente riconoscibili anche nel personaggio di Sganarello, inserito anche successivamente in numerose *pièces* a opera del suo inventore.

Bibliografia

- S. Ferrone, *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Laterza, Bari 2006.
- S. Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Einaudi, Torino 2014.
- F. Fiorentino, *Il ridicolo nel teatro di Molière*, Einaudi, Torino 1997.
- F. Fiorentino, *Il teatro francese del Seicento*, Laterza, Bari 2008.
- F. Fiorentino (a cura di), *Teatro di Molière*, Bompiani, Milano 2013.
- D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Vol I: Dall'inferno alla corte del Re Sole*, Bulzoni, Roma 1993.
- D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Vol. 2: Lo scenario di Domenico Biancolelli*, Bulzoni, Roma 1997.
- L. Mariti (a cura di), *Alle origini del teatro moderno, la commedia dell'arte. Atti del convegno di studi, Pontedera, 28-29-30 maggio 1976*, Bulzoni, Roma 1980.
- B. Rey-Flaud, *Molière et la farce*, Librairie Droz, Genève 1996.
- F. Taviani, M. Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte*, La Casa Usher, Firenze 1982.
- F. Taviani, F. Marotti, G. Romei, *La commedia dell'arte e la società barocca: La fascinazione del teatro*, voll. 1-2, Bulzoni, Roma 1991.
- P. Toldo, *Di alcuni scenari inediti della Commedia dell'Arte e delle loro relazioni col teatro del Molière*, in «Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino», 42 (1907), pp. 460-482.
- C. Vinti, *La valigia di Molière: saggi sul teatro francese tra Sei e Settecento*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1995.