

Sperimentazioni retoriche dei Comici dell'Arte all'inizio del Seicento

Il caso Arlecchino-Martinelli

Philippe Bossier*
Werkgroep Italië Studies

Abstract: This article offers a new interpretation of Tristano Martinelli's *Compositions de Rhétorique* (1600-1601), one of the most emblematic books produced by Commedia dell'Arte actors. Martinelli, creator of the mask and stage persona of Harlequin, presented the unique volume – now held by the Bibliothèque nationale de France – to Henry IV and Maria de' Medici during their wedding celebrations in Lyon. The book combines letters, a dream poem, a sonnet, several languages, verbal inventions, and theatrical woodcuts with fifty-seven blank pages out of seventy. After reviewing the few interpretations published to date, the article examines the enigma of the blank pages and argues that the volume is neither an anti-book nor merely a parody, but a deliberate experiment in theatrical rhetoric: an early modern multimedia portfolio in which text, image, absence, and performance construct Martinelli's artistic identity and address prospective patrons.

Keywords: Commedia dell'Arte; Harlequin; rhetoric; book/anti-book; multimedia portfolio

* **Contact:** philiepbossier@gmail.com

Introduzione

Di solito il termine “retorica” non viene facilmente associato alla prassi teatrale della commedia dell’arte, ossia a quella dei comici di professione che, a partire dalla metà del Cinquecento, intrapresero con grande successo un viaggio attraverso l’Europa. La pratica degli attori italiani viene tradizionalmente descritta come un “teatro all’improvviso”, caratterizzato da lazzi comici, gesti osceni, maschere e acrobazie, al di fuori di ogni testualità strutturata o premeditata: il flusso spontaneo di un linguaggio ogni volta reinventato sembrerebbe sostituire ogni tentativo di elaborazione retorica. All’opposto si collocherebbe, nel medesimo contesto storico del teatro di corte italiano, la commedia detta “regolare” o “erudita”, riconoscibile per la struttura in cinque atti e per un modello di personaggi e situazioni sceniche che sarebbe presto divenuto il canone della commedia rinascimentale. È questa la duplice rappresentazione che ancora ricorre nei manuali di storia della letteratura.

***Compositions de Rhétorique* (1600-1601) di Tristano Martinelli, in arte Arlecchino**

In questo articolo proveremo a superare tale ottica dicotomica, richiamando l’attenzione su alcune sperimentazioni dei Comici che suggeriscono il carattere erudito, letterario e retorico della loro tradizione spettacolare. Tra i pochi scritti prodotti dai Comici nei primi decenni successivi al contratto notarile stipulato nel 1545 da una “fraternal compagnia” a Padova, figura un volume intitolato *Compositions de Rhétorique*, composto da Tristano Martinelli, in arte Arlecchino, per celebrare a Lione le nozze di Enrico IV, re di Francia, con Maria de’ Medici. Per identificare il volumetto sono utili alcuni dati.¹ Ne sopravvive un solo esemplare, conservato presso la Bibliothèque nationale de France (BnF, Rés. Y2.922); la datazione oscilla tra il 1600 e il 1601. Le nozze furono celebrate il 17 dicembre 1600; Maria de’ Medici era giunta a Lione il 3 dicembre e ripartì il 25 gennaio dell’anno successivo. La compagnia italiana degli Accesi, della quale faceva parte Arlecchino, rimase dunque tre mesi a Lione per i festeggiamenti. Il titolo completo del volumetto è:

Compositions de Rhetorique de M. Don Arlequin, Comichorum de civitatis Novalensis, Corrigidor de la bonna lingua Francese et Latina, Conduitier de Comediens, Connestable de Messieurs les Badaux de Paris, et Capital ennemi de tut les laquais inventeurs desrobber chapiaux

Come indicazione editoriale compare lo pseudoluogo ‘Delà le bout du monde’, che allude sia al quartiere lionese dei tipografi sia all’inferno. Il volumetto consta di

¹ Edizioni moderne in A. Beijer & P.-L. Duchartre, *Le Recueil Fossard suivi des Compositions de Rhétorique de M. Don Arlequin*, Paris, Librairie Théâtrale, 1981 [1928], e in D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Dall’Inferno alla corte del Re Sole*, Roma, Bulzoni, 1993, appendice II, pp. 417-434. Si vedano inoltre S. Mammone, *Firenze e Parigi. Due capitali dello spettacolo per una regina, Maria de’ Medici*, Milano, Silvana, 1987, e S. Ferrone, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell’Arte in Europa fra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 2011, pp. 191-193.

settanta pagine in quarto, cinquantasette delle quali sono rimaste bianche. Le altre contengono sette xilografie di artista ignoto, due lettere dedicatorie, un sonetto e una poesia in forma di sogno. L'intera parte testuale, dalle lettere ai versi, presenta, oltre a vari *calembours*, una moltitudine di varianti linguistiche, che produce un impasto fonetico di francese, italiano, latino, spagnolo e altre sonorità. Le xilografie raffigurano Arlecchino inginocchiato, da solo o con la sua stirpe di piccoli arlecchini; soltanto altre due Maschere completano la scena: il Capitano Spavento e il Dottore Magnifico. Nonostante sia in gran parte vuoto, il volume è presentato come rigorosamente suddiviso in tre parti. Quanto al contesto immediato della pubblicazione, va ricordato che negli anni precedenti l'invito ufficiale alle nozze era stato al centro di un fitto carteggio tra Arlecchino, la nuova coppia reale e Ferdinando Gonzaga, protettore degli Accesi.² Un secondo elemento contestuale è costituito dalla cosiddetta "querelle des bouffons", scoppiata a Parigi nel 1585.³ Attaccato in una serie di *pamphlets* diffamatori da un attore locale, Martinelli rispose con le stesse armi, pubblicando una replica altrettanto velenosa. Al centro delle lettere si trova la supplica di Arlecchino, che chiede di rimanere al servizio dei sovrani in cambio di una collana d'oro e di una medaglia commemorativa.

Stato attuale della ricerca: perplessità davanti a un libro straniante e proposte alternative

Nella storia della commedia dell'arte sorprende che questo opuscolo, prodotto da un celebre comico che per il resto scrisse pochissimo, sia stato scarsamente studiato. Prima di rivalutare i "componenti di retorica" mediante una lettura più approfondita, una breve rassegna critica aiuta a comprendere le ragioni di tale lacuna. Le proposte di lettura ravvicinata di questo documento, pur giudicato essenziale, sono infatti poche. È possibile che l'insistenza generica sulla dimensione assurda delle *Compositions de Rhétorique* ne abbia ostacolato una lettura attenta, quasi che la singolare retorica delle pagine bianche giustificasse l'assenza di un'analisi dell'opera nel suo complesso. Olivier Halévy, curatore della mostra dedicata ad Arlecchino presso il Musée national de la Renaissance nel castello di Écouen, presenta fin dall'inizio il volumetto come una provocazione:

Martinelli offre un livret provocateur transposant sa 'posture arlequinesque' : perdues parmi une majorité de feuilles restées blanches, quelques courts textes bouffons réclament une chaîne d'or dans un salmigondis multilingue et six gravures représentant Arlequin et deux acteurs de sa troupe surjouant un dévouement servile. Cette attitude, qui évoque celle du fou du roi, est un moyen de se distinguer en étalant

² S. Ferrone (a cura di), *Comici dell'Arte. Corrispondenze*, Firenze, Le Lettere, 1993, 2 voll.; per T. Martinelli e la sua corrispondenza, cfr. vol. I, pp. 349-435.

³ P. Bossier, 'La Sallade de Harlequin: avatars d'un instrument polémique sur la scène parisienne de la fin du XVIe siècle', in: B. Ertlé & M. Gosman (a cura di), *Les écrits courts à vocation polémique*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2006, pp. 83-97; Gambelli, *Arlecchino a Parigi*, cit.; S. Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.

son jeu acrobatique, son audace et sa familiarité avec les souverains. Mais c'est aussi une spectaculaire caricature tous azimuts visant tout à la fois les flatteries de la cour, les excès du jeu 'all'improvisé' [sic] et l'inanité des livres prétendant fixer la performance. Connu pour son seul exemplaire, l'ouvrage était peut-être destiné au couple royal mais manifeste surtout une subversion virtuose de l'imprimé promotionnel.⁴

Nella critica permane la tendenza a ricondurre un libro che non rientra nei modelli prestabiliti alle categorie del comico ricorrenti nella letteratura cinquecentesca: provocazione, caricatura, sovversione. Robert Henke,⁵ in uno studio dedicato alla commedia dell'arte tra *performance* e letteratura, interpreta le *Compositions* come una 'illusion of structure'. In sintonia con altri studiosi, ricorre a diverse categorie definitorie: *strange, enigmatic, grotesque, burlesque, facetious, irreverent*. È interessante il suo approccio al volumetto come a una vera *performance*, non sulla scena ma sulla carta. Arlecchino-Martinelli sfrutta le aspettative suscitate dal titolo per ripensare l'impianto retorico dell'oggetto stampato: 'offering only the illusion of structure, the spatiality of print becomes ludic matter rather than shaping a new decorum'.⁶ Anche Siro Ferrone, autore di un'ampia biografia artistica di Martinelli, parla di uno pseudolibro dall'intento prevalentemente parodico: 'la lingua degli spropositi arlecchineschi, povera in lessico, ma farcita di accenti diversi [...], è una parodia del decoro formale con cui i devoti servitori si rivolgono untuosamente ai loro sovrani'.⁷ Egli aggiunge che 'la cornice carnevalesca basata sul capovolgimento (tra sovrano e servitore) dà un tono burlesco agli inevitabili accenni alla guerra'⁸ e alla politica contemporanea delle due nazioni coinvolte nel matrimonio. In un articolo pubblicato su *Incontri*, Cécile Berger ricostruisce nelle *Compositions* un'altra messinscena: quella dei contatti reali e immaginati con la corte dei Valois, del primo Borbone e dei Medici. Si tratta dunque di una ricostruzione contestuale più che di un'analisi letteraria. Va invece accolta la moderna definizione dell'opera di Arlecchino come "libro multimediale". In tale contesto 'colpisce il fatto che Arlecchino si atteggi [...] come antiletterato'.⁹

Berger conclude:

⁴ M. Barbier & O. Halévy (a cura di), *Pathelin, Cléopâtre, Arlequin: le théâtre dans la France de la Renaissance*, Paris, Gourcuff Gradenigo, 2018, p. 161.

⁵ R. Henke, *Performance and Literature in the Commedia dell'Arte*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 161-167.

⁶ Ivi, p. 161.

⁷ S. Ferrone, *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli*, Roma-Bari, Laterza, 2006, p. 148.

⁸ Ivi, p. 149.

⁹ C. Berger, 'I rapporti con la corte francese dell'Arlecchino Tristano Martinelli nelle *Compositions de Rhétorique* (1600-1601)', in: *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, 33, 1 (2018), p. 9.

Lo strano volume delle *Compositions de Rhétorique* di Tristano Martinelli va interpretato come una vera e propria piattaforma di incontri. [...] Si tratta della traduzione a stampa del primo incontro concreto fra il re Enrico IV e la regina Maria de' Medici.¹⁰

Virginia Scott, in uno dei più recenti volumi di riferimento anglosassoni sulla Commedia dell'Arte, definisce le *Compositions* 'a very odd pamphlet, [...] an exercise in persuading the King to part with a medal and a gold chain'.¹¹ Sandra Pietrini, nel saggio dal titolo esplicito 'Anti-Rhetorical Strategies in Early Modern Images of Comic Actors', considera, sulla scia di altri studi antropologici, la Commedia dell'Arte erede dell'espressività sovversiva dell'immagine e dell'immaginario medievali. La studiosa si concentra su generi quali lo *charivari*, il corteo carnevalesco e il rituale anticonformista della deformazione estetica, privilegiando l'ipotesi di un 'complex network of interpolations and juxtapositions from which Harlequin seems to emerge'.¹² Anche Pietrini insiste sul potere delle immagini postmedievali in un moderno "promotional book" come quello di Arlecchino-Martinelli. Nell'analizzare questo "strano libretto", Renzo Guardenti precisa:

Le *Compositions de Rhétorique* che si collocano sullo sfondo delle strategie editoriali dei comici dell'Arte, sono un reperto di eccezionale importanza. Esse sono non solo testimonianza del doppio registro di parola e immagine su cui si fondava il progetto autopromozionale di Martinelli, ma fissano alcune posizioni di base del personaggio, adottate poi da molti interpreti delle generazioni successive e rispondenti a una sorta di codice della recitazione energica.¹³

Va infine ricordato uno dei primi critici ad aver esaminato in dettaglio il volumetto di Martinelli: Pierre-Louis Duchartre, qui citato nell'edizione del 1981. L'autore osserva:

Bien d'autres auteurs ont [...] fait allusion à ce document, mais aucun, à notre connaissance, n'a jugé bon de l'étudier de près, de donner les explications indispensables à l'intelligence du texte ou simplement de poser les difficultés qui restent à dénouer.¹⁴

Per quanto è dato sapere, Duchartre è il primo a segnalare particolari interessanti, come le tre grafie del nome di Arlecchino (*Arlequin*, *Arlechin*, *Harlequin*). Identifica inoltre il rebus premoderno CORE nella lettera dedicatoria: il cuore offerto dal Comico ai sovrani in cambio della collana e della medaglia. Duchartre nota anche un insieme

¹⁰ Ivi, p. 17.

¹¹ V. Scott, 'Commedia dell'Arte and France', in: C. Balme, P. Vescovo & D. Vianello (a cura di), *Commedia dell'Arte in Context*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2018, cap. 6, edizione digitale senza paginazione.

¹² S. Pietrini, 'Anti-Rhetorical Strategies in Early Modern Images of Comic Actors: Harlequin's Iconography and Its Surviving Medieval Features', in: *Early Modern Culture Online*, 5 (2014), p. 55.

¹³ R. Guardenti, *Atlante iconografico. La commedia dell'arte*, Corazzano-Pisa, Titivillus, 2023, pp. 14-15.

¹⁴ Beijer & Duchartre, *Le Recueil Fossard*, cit., p. 35.

di segni sulla spalla sinistra di Arlecchino, 'W.A.D.C.M.', e scrive: 'Nous signalons particulièrement les initiales [...], parce qu'elles semblent avoir échappé jusqu'ici à l'attention et permettront peut-être un jour une identification'.¹⁵ L'unica studiosa ad aver finora raccolto la sfida è Berger, che propone, sia pure in nota,¹⁶ la soluzione 'eVViva Arlecchino Dux Comicorum Magnum'.¹⁷

Il quasi *topos* delle pagine bianche ha esercitato a lungo il suo fascino. Limitandoci al Rinascimento, sono fondamentali l'estetica del non finito inaugurata da Leonardo e Michelangelo, sebbene il caso di Martinelli sia molto diverso. Ancora suggestiva è l'analisi di Jean Starobinski¹⁸ sulla nascita letteraria dei *Saggi* di Montaigne: dopo l'iniziale, ossessivo rifiuto del libro e persino della scrittura, Montaigne giunge, attraverso un movimento di ironico scetticismo, ad accogliere la realtà – l'unica possibile – come *chance* e la parola come occasione di scambio tra sé e gli altri. In epoca contemporanea, John Cage compose nel 1952 4'33", brano in tre movimenti durante il quale l'esecutore non suona. Il silenzio, tuttavia, non è assoluto: si odono i movimenti del musicista e i rumori prodotti dal pubblico e dall'ambiente. Un precedente celebre è la Sinfonia n. 45 di Haydn, detta "degli addii", nel cui finale gli strumentisti abbandonano progressivamente il palco, lasciando la scena nel silenzio; secondo la tradizione, il gesto intendeva protestare contro la prolungata permanenza dei musicisti presso la residenza degli Esterházy. In modo assai diverso, la pratica dei Comici dell'Arte si configura come un'industria dello spettacolo, orientata alla conquista di un mercato insieme locale e internazionale. Le compagnie adottano perciò strategie editoriali al tempo stesso prudenti e ambiziose. In questa luce va interpretato il libro di Martinelli, offerto al nuovo re di Francia in occasione del matrimonio con Maria de' Medici, la cui famiglia proteggeva da tempo i Comici dell'Arte a Firenze. Non si tratta dunque di uno scherzo, di una provocazione, di una burla o di un'autopromozione parodica. Nella scelta del libro di Arlecchino si può invece riconoscere uno strumento retorico capace di esprimere una nuova dichiarazione di poetica, o un esplicito manifesto drammaturgico di una moderna generazione di teatranti rivolto a potenziali committenti. Non un anti-libro, quindi, ma un libro vero e proprio: una "messa in libro" della retorica teatrale da parte di professionisti dello spettacolo. Le *Compositions* costituiscono infatti una sperimentazione retorica che trasferisce sulla pagina una prassi consolidata da tre generazioni di teatranti, a partire dagli anni Quaranta del Cinquecento. Martinelli usa la forma-libro per offrire ai sovrani francesi un insieme di scritti plurilingui, improvvisati, acrobatici e coreografici, scanditi da immagini immerse in un ampio spazio bianco. Se la retorica è arte del discorso e della persuasione, Arlecchino-Martinelli la impiega anzitutto come rappresentazione iconografica del proprio

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Berger, 'I rapporti con la corte francese', cit., p. 24, n. 74.

¹⁷ Una possibile alternativa per sciogliere l'acronimo W.A.D.C.M. potrebbe essere: 'eVViva Anno Domini Catena e Medaglia'.

¹⁸ J. Starobinski, *Montaigne en mouvement*, Paris, Gallimard, 1982; edizione riveduta e ampliata, 1993.

repertorio. Nelle *Compositions* ricorrono non a caso quasi tutti i generi e i codici già frequentati dai Comici: il contratto di lavoro, sancito da una promessa reciproca; il lamento e la supplica; il duetto tra Zanni e Magnifico, ossia tra Arlecchino e Pantalone, spesso considerato un archetipo della tradizione dell'Arte del primo Cinquecento; il matrimonio comico e la presentazione della propria stirpe. Tra i generi poetici compaiono inoltre il sogno, connesso alla *diablerie*, e il sonetto. Non manca infine l'allusione, improvvisata ma satirica, all'attualità politica: i Savoia e la contesa frontiera tra i due regni vicini. Perché, allora, un solo esemplare del volumetto? Forse perché si trattava di un dono esclusivo, un *token* offerto in cambio di un contratto altrettanto "unico".

Come interpretare le pagine bianche in un libro autopromozionale?

Consideriamo ora le pagine bianche, che occupano quasi due terzi del volumetto. Si possono formulare tre ipotesi. La prima è che esse confermino programmaticamente la lunga tradizione del silenzio, con cui i comici proteggevano il proprio segreto professionale. Le *Compositions* tradurrebbero in forma libraria tale volontà di segretezza. Per questo, alla fine del Cinquecento, non sono né scenario, né zibaldone, né trattato, forme che caratterizzeranno la successiva strategia editoriale dei comici secenteschi. Se questa ipotesi è corretta, essa corrisponde a quanto osservato da Ferrone, biografo di Arlecchino: 'La sua opera geniale consistette soprattutto di azioni, gesti e parole create sulla scena e mai trasferite nella pagina scritta, mai stampate e tramandate'.¹⁹ La seconda possibilità è che alla supplica segua una sospensione: si attende la reazione dei sovrani e lo spettacolo non è ancora cominciato. La terza ipotesi, ancora più suggestiva, è che le *Compositions de Rhétorique* costituiscano la prima testimonianza visiva dell'effimero teatrale, ossia dell'impossibilità di rappresentare direttamente la scena²⁰ e del vuoto che segue l'uscita degli attori dal palcoscenico. L'immagine che accompagna il testo è quasi per definizione costretta a isolare la sola *posture* del comico: non vediamo l'intera compagnia né una messinscena concreta. Questa ipotesi richiama anche la sorprendente assenza, nel Rinascimento italiano, di libri sull'arte della rappresentazione teatrale. L'unico tentativo è quello dell'ebreo mantovano Leone de' Sommi, autore dei *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* (ca. 1565), rimasti manoscritti nel Cinquecento e privi di immagini.²¹ Tentativi analoghi, ma illustrati, si incontrano nella danza, nella scherma e nell'arte equestre,²² ambiti nei quali l'impossibilità di riprodurre il movimento in tempo reale limita l'efficacia

¹⁹ Ferrone, *Arlecchino*, cit., p. IX.

²⁰ Già Halévy, *Pathelin, Cléopâtre, Arlequin*, cit., p. 161, aveva segnalato 'l' inanité des livres prétendant fixer la performance'.

²¹ L. de' Sommi, *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche*, a cura di F. Marotti, Milano, Il Polifilo, 1968.

²² P. Bossier, 'Le traité de l'art du cheval de Cesare Fiaschi (1556) et sa postérité en France', in: É. Leroy du Cardonnoy & C. Vial (a cura di), *Les Chevaux. De l'imaginaire universel aux enjeux prospectifs pour les territoires*, Caen, Presses universitaires de Caen, 2017, pp. 51-66.

dell'immagine bidimensionale. Se, come ha osservato Ferrone, le *Compositions* fissano per i posteri un codice acrobatico della Maschera, il libro funge anche da memoriale, conservando le tracce delle origini: il duetto, la *diablerie* e il viaggio agli inferi 'De là le bout du monde', richiamato dallo pseudoluogo di stampa indicato sul frontespizio. Riaffiora inoltre 'l'antagonismo linguistico e sociale che fu all'origine del successo di quel genere di teatro chiamato Commedia dell'arte'.²³

Nuova ipotesi d'interpretazione di un libro-oggetto

La nostra indagine conduce a una nuova interpretazione del funzionamento di questo libro-oggetto, così spesso definito "strano". In occasione del matrimonio tra i Borbone e i Medici, Tristano Martinelli-Arlecchino compone un libro che può essere considerato una forma primitiva del moderno *portfolio*. In ambito professionale, il *portfolio* è una raccolta di lavori mediante la quale un artista documenta le proprie capacità e competenze per ottenere un incarico. Il volume si colloca sotto il segno di un'arte della persuasione non più esclusivamente testuale, ma fondata sul connubio tra parola e immagine. Vi convivono le due ambizioni dell'artista: una rivolta alla valutazione della carriera trascorsa, l'altra proiettata verso un progetto futuro. Ma forse vi è di più. Nello stesso registro, Arlecchino impone un proprio *identikit* di attore dotato di una nuova specializzazione teatrale. Martinelli imprime al *portfolio* una marca del tutto personale, anche sul piano linguistico. Introducendo deliberatamente un'infrazione del codice (bergamasco) ricevuto dalla tradizione²⁴ mediante un nuovo idioma arlecchinesco, Martinelli evidenzia il passaggio da un archetipo folclorico italiano²⁵ a una maschera inedita, destinata alla corte francese e ad altri contesti europei.

Conclusioni: la commedia dell'arte tra retorica orale-visiva e retorica erudita

Gli studi recenti sulla fortuna europea dei comici di professione insistono sempre più sulle qualità intellettuali di una drammaturgia solo in apparenza gratuita. Questo rinnovamento delle conoscenze si deve anche a scoperte che hanno modificato il quadro delle sperimentazioni retoriche dei teatranti dell'Arte. Tra le più rilevanti figura il ritrovamento, circa dieci anni fa, nella biblioteca di corte di Bad Arolsen, in Germania, di una precoce traduzione del 1610 delle *Bravure del Capitan Spavento*, intitolata *Die dafffere Thaten deß Capitan Schröcken*.²⁶ Non si tratta di un'edizione secentesca, ma di un manoscritto ben conservato contenente una versione tedesca completa, di pochi anni posteriore all'originale pubblicato dall'attore Francesco

²³ Ferrone, *Arlecchino*, cit., p. VIII.

²⁴ Ibidem.

²⁵ E. Agostini, *Il bergamasco in commedia. La tradizione dello zanni nel teatro d'Antico Regime*, Bergamo, Lubrina, 2012.

²⁶ C. Fossaluzza, R. Kuhn & J. Wolf (a cura di), *Le bravure del Capitan Spavento / Die dafffere Thaten deß Capitan Schröcken (1610)*, edizione critica, Stuttgart, S. Hirzel, 2021.

Andreini, marito di Isabella, a Venezia presso Giacomo Antonio Somasco nel 1607 e ristampato nel 1609. È interessante osservare la funzione assunta dal testo in un nuovo contesto culturale d'Oltralpe. L'opera di Andreini sarebbe stata scelta proprio per l'elaborazione retorica con cui presenta, in modo enciclopedico e al contempo ironico, tipologie religiose estranee all'ortodossia luterana locale, ossia quella cattolica e quella calvinista. Le *Bravure* sarebbero state tradotte integralmente per la biblioteca privata dei conti di Waldeck nell'ambito di un programma educativo che, in una fase successiva, avrebbe persino condotto alla creazione di un'inedita accademia tedesca sul modello della Crusca. Torniamo così all'assunto iniziale: la dimensione erudita dei Comici, spesso celata da una superficie comica e ludica, risulta sempre più evidente. Come scrive Cristina Fossaluzza, curatrice della moderna edizione critica:

È infatti tale carattere erudito e letterario a rendere la commedia dell'arte interessante per il contesto culturale delle accademie in Germania e a determinare così la ricezione delle 'Bravure' di Andreini in questo ambito.²⁷

Con queste prospettive siamo ormai nel Seicento e oltrepassiamo i confini della retorica cinquecentesca. Sono nondimeno le diverse sperimentazioni degli attori-autori nell'intertesto retorico fra scrittura, gesto e immagine, illustrate in queste pagine attraverso alcuni esempi significativi, a determinare la secolare fortuna europea della loro pratica.

²⁷ Ivi, p. XIII.