



Per una contro-storia dello spettacolo moderno: Primi appunti sul teatro dei ciarlatani

Roberto Tessari¹

1.
Università di Torino.
ORCID: [http://orcid.org/
0000-0001-6097-1907](http://orcid.org/0000-0001-6097-1907)
Contato:
roberto.tessari.y77f@alice.it

RESUMO

Sulla base dei limitati documenti rimasti, c'è stata un vero e proprio mercato moderno dello spettacolo, con nuovi cerretani-ciarlatani, ciarlatani di piazza, che ha assunto il ruolo di terapeuti popolare attraverso varie risorse teatrale come le maschere di Zanni. Questi ciarlatani-spettacoli erano una struttura per fornire ed esplorare le aspettative di divertimento di un pubblico non più elitaria, con un finale comico - spettacoli anche di maschere, i ciarlatani diventano comici e servire la commedia come un mezzo efficace per attirare le vendite dei loro prodotti e lasciare un'eredità enorme nella storia dei luoghi pubblici spettacoli.

Palavras-chave: Spettacolo moderno. Teatro dei ciarlatani. Storia del Teatro.

Inviato in: 30/11/2016
Approvato in: 10/01/2017



Ciarlatano in
incisione privata
di New York.

Tratteggiando la storia della mendicizia fraudolenta tra Medioevo e Rinascimento, Piero Camporesi osserva “Il Quattrocento fu un secolo d’oro per i cerretani, e così pure una buona parte del Cinquecento; ma [...] le stagioni felici non durano in eterno”. Un complesso intreccio di fattori muta profondamente le società italiane post-tridentine: “La nuova e più rigorosa organizzazione ecclesiastica uscita dal Concilio di Trento, la riorganizzazione dell’assistenza pubblica e della beneficenza anche da parte delle città e delle comunità laiche, [...] la crescita demografica, la progressiva diminuzione del salario reale e il corrispondente aumento del costo della vita, conseguenza della rivoluzione dei prezzi, portarono sulla scena europea nuove ondate di poveri [...]. I nuovi, [...] spesso provenienti dal ceto medio, dalla piccola borghesia e dall’artigianato, spinti sulle strade e al vagabondaggio dalla fame e dalla miseria, [...] soffocano e mettono in crisi la mendicizia che potremmo definire «classica»” (CAMPORRESI, 1973, pp. XCII-XCVI). Al mutamento socio-culturale fa da contrappunto una mutazione terminologica, la quale, prima, tende a confondere il mendicante-simulatore (cerretano) con chi offre discutibili rimedi per ogni tipo di mali (ciurmatore, ciarlatano). poi vede il progressivo affermarsi del vocabolo *ciarlatano* -di cui *cerretano* sarà destinato a divenire sinonimo in funzione subalterna - per definire chiunque proponga al più vasto pubblico, per le strade e sulle piazze, attrazioni spettacolari e medicinali di dubbia liceità:

Sembra probabile che nel Quattrocento si distinguesse fra cerretano (simulatore) e ciurmatore (ciarlatano); [...] nello, *Speculum* [1485c.] viene sempre usato il termine *cerretanus*, se non che nel capitolo V [...] compare [...] *ciarlatanus*, in accezione del tutto sinonimica all’altro frequentissimo vocabolo [...]. È lecito perciò dedurre che i due termini incominciassero a uniformarsi e a fondersi nello stesso significato: il processo dovette essere alquanto veloce se qualche decennio dopo essi appaiono invertiti nel significato. Infatti Machiavelli adopera *cerretano* nel significato di *ciarlatano* (medicastro) [...]. Mentre col mutare delle condizioni

storiche e sociali va spegnendosi nelle coscienze dei parlanti l'antico significato legato alla questua «improba», il termine antico di «cerretano» viene comunemente usato per indicare la sua funzione più recente e diventa di fatto sinonimo alternativo (ma di uguale valore) del termine «ciarlatano» (Ibid., pp. CXIV-CXV).

Questo insieme di fenomeni si sviluppa nella penisola italiana lungo un arco cronologico che va dal primo Cinquecento al periodo immediatamente successivo al Concilio tridentino. Una ventina d'anni dopo la conclusione di quest'ultimo, Tommaso Garzoni, nella *Piazza universale di tutte le professioni del mondo* (1585), omologa senza nessuna riserva “ceretani” e “ciurmatori”, ma - nel contempo - ne offre una definizione sorprendentemente nuova. Non si tratta più di persone specializzate in varie forme di questua religiosa e di mendicizia truffaldina, ma di *formatori di spettacoli*:

chi vuol raccontare minutamente tutti i modi e tutte le maniere che adoprano i cerretani per far bezzi, avrà preso da fare assai. Basta, per toccarne qualcuna, che da un canto della piazza tu vedi il nostro galante Fortunato con Fritata [...] trattener la brigata ogni sera [...], finger novelle, trovare istorie; formar dialoghi, [...] cantare all'improvviso, corruciarsi insieme, far la pace, morir dalle risa, alterarsi di nuovo, [...] e finalmente buttar fuori i bussoli e venir al quanquam delle gazette, che vogliono carpire con queste loro gentilissime chiacchiere. [...] Fra tanto sbucca fuor de' portici il Toscano, e monta su con la putta, smattando come un asino Burattino col suo Graziano: il circolo si unisce intorno a lui, le genti stanno affisse per vedere ed ascoltare, [...] e in questo mezzo la putta prepara il cerchio sul banco e si getta in quattro a pigliar l'anello fuori del cerchio, e poi sopra due spade tuole una moneta, indietro stravaccata, porgendo un strano desiderio al popolo della sua lascivia grata. [...]. Non manca Zan dalla Vigna di farsi innanzi ancora lui [...], ove la brigata scoppia dalle risa, vedendo i gesti di simia, gli atti da babuino [...]. Fra tanto Mastro Paolo da Arezzo comparisce in campo con un stendardo grande, lungo e disteso, ove tu vedi un San Paolo da un canto con la spada in mano, dall'altro una frotta di biscie che, sibilando, mordono quasi, così dipinte, ognuno che le mira (GARZONI, 1991, pp. 15-18).

L'amplissimo e dettagliatissimo affresco di una ideale piazza tardo-cinquecentesca tratteggiato da Garzoni illustra un mondo di 'cerretani-ciurmadori' dove non trovano quasi più posto gli ormai anacronistici emuli del boccacciano frate Cipolla. I nuovi protagonisti dei luoghi di mercato sono mossi da un solo scopo comune: "far bezzi", riuscendo a vendere in grande quantità contenitori ("bussoli") di medicinali portentosi (come la Terra di Malta, antidoto contro il veleno delle vipere, smerciata dai 'sanpaolari'). Ma ciò che soprattutto colpisce l'osservatore è il fantasmagorico ventaglio di *numeri d'attrazione* inscenati a fini auto-reclamistici da questi singo-

lari “formatori di spettacoli”: affabulazioni, improvvisazioni di canto e musica, *performances* di cantastorie, monologhi e dialoghi comici, prove di virtuosismo acrobatico, piccole scene teatrali, giochi di illusionismo e prestidigitazione, esibizioni femminili abilmente miscedate tra movimenti contorsionistici e posture intese a solleticare la “lascivia” degli astanti, movimenti processionali e parate con tanto di stendardi fregiati da immagini di impressionante effettistica. Il tutto gestito e colorito a forti tinte da una sterminata kermesse di tipi fissi e di maschere popolareggianti: il ‘bel giovane’ Fortunato, Zan Frittata, Burattino, il dottor Graziano, varie innominate *soubrettes*, Zan dalla Vigna, ecc. ecc. Lo sguardo del testimone resta quasi indifferente al versante dello smercio ‘terapeutico’ (tanto scontato quanto, secondo Garzoni, per lo più capzioso e truffaldino) cui dovrebbero essere finalizzate in esclusiva tutte queste attività. Risulta invece pressoché ipnotizzato dal fascinosa caleidoscopio di trovate performative poste in opera da un insieme di individui che, se da un lato millanterebero virtù mediche dubbie o inesistenti, dall’altro vanno considerati a tutti gli effetti autentici e validi “formatori di spettacoli”.

È molto significativo, a questo proposito, che l’autore della *Piazza*, volendo realizzare una vera e propria enciclopedia universale delle professioni contemporanee, finisca col suddividere i nuovi specialisti dello spettacolo allogandoli in tre voci distinte della sua opera: i drammaturghi antichi e moderni, insieme ai ‘novissimi’ attori-autori di professione (come Adriano Valerini e Isabella Andreini), nella categoria pseudo-classica degli “histrioni”; tutti coloro che fanno giochi di illusionismo e di prestidigitazione entro la malfamata cerchia dei “maghi” e degli “stregoni”; una confusa congerie di sedicenti guaritori, che propongono ogni sorta di *performance* in spazi aperti nei giorni di mercato, all’interno d’una specifica classe di “formatori di spettacoli” (da intendersi come ideali eredi d’un ‘cerretanismo’ ormai trascolorato in ciarlataneria). L’evidente precarietà della catalogazione adottata da Garzoni costituisce una prima risposta provvisoria a un doppio mutamento culturale e antropologico di portata epocale. Da un lato, il configurarsi di una sensibilità diffusa entro la quale vanno dissolvendosi le pulsioni che spingevano le masse a praticare quasi per riflesso condizionato una *pietas* cristiana nel cui ambito il mendicante era considerato sacro, e qualsiasi forma di questua religiosa - ancorché truffaldina - poteva avere successo, se veniva praticata in sintonia con credenze superstiziose vissute senza riserve. Dall’altro, il progressivo profilarsi, a partire dalla metà del Cinquecento, di un vero e proprio mercato moderno dello spettacolo: concepito e strutturato per propiziare e sfruttare le attese di divertimento di un pubblico non più elitario, ma

potenzialmente teso a inglobare anche gli infimi strati sociali. I segnali eloquenti di quest'ultimo fenomeno sono costituiti dal formarsi della prima "fraternal compagnia" di attori professionisti (Padova, 1545), e dalle primissime testimonianze (quelle contenute nelle *Rime burlesche* di Anton Francesco Grazzini, di poco posteriori alla metà del secolo) di allestimenti offerti a spettatori paganti fondati sulla presenza di maschere e l'impiego di tecniche d'improvvisazione mimico-verbale. In una sola formula: da quell'insieme di fattori che la storia omologherà sotto il cartiglio Commedia dell'Arte.

Questi due mutamenti - che si attuano sullo sfondo d'uno scenario disegnato e condizionato dal contrappunto tra alba della Riforma protestante (1517), e meriggio della Controriforma cattolica (1563) - racchiudono entrambi al loro interno un fenomeno in qualche modo rapportabile proprio alla dimensione religiosa della cultura: quell'impiego a fini comico - spettacolari delle *maschere*, che sembra costituire un enigmatico 'ritorno del rimosso' nel panorama italiano del periodo. Mentre i nuovi attori-autori delle fraternali compagnie di mestiere vanno inventando una 'commedia di zanni' che esclude il verosimile del personaggio rinascimentale (e lo sostituisce con la verve surreale d'una maschera demonica riconducibile all'immaginario non cristiano del Medioevo), i nuovi cerretani-ciarlatani delle piazze assumono il ruolo di terapeuti popolari che utilizzano zanni, pantaloni, dottori, capitani, ecc. per instaurare - tramite figure pregne di aure demoniche - un dialogo allettante e giocoso con la loro *audience*.



8. Istrioni e ciarlatani in Piazza San Marco, Venezia.

Istrioni e ciarlatani
in Piazza San Marco
a Venezia.

Istrioni e ciarlatani in Piazza San Marco a Venezia.

Nel primo caso, linee-guida e scopi dell'operazione dovrebbero essere tutte segnate da nitide intenzioni di mera (nonché affatto laica) estetica del divertimento. Nel secondo - come testimoniano esemplarmente, tra le altre, le tecniche performative dei 'serpentari', di san Paolo - è evidente che gli spettacoli ciarlataneschi si posizionano con malizia sul crinale che separa e congiunge in equivoche commistioni un disinteressato impiego comico-artistico della maschera, e un abile sfruttamento dell'aura sacrale ancora aleggiante intorno ad essa: alle sue antiche valenze di stampo sciamanico.



Ciarlatano di sao Paolo
con serpenti.

Ciarlatano di sao Paolo com serpenti.

Questo complesso intreccio di fenomenologie è alla base delle difficoltà con cui deve confrontarsi Tommaso Garzoni quando vuole tracciare un panorama esaustivo di tutti coloro che 'fanno professione' di arti dello spettacolo nel 1585, e che lo inducono a puntare forti riflettori sul mondo in trasformazione dei 'cerretani-ciurmadori'. Sessantacinque anni dopo, al contrario, il gesuita Domenico Ottonelli, occupandosi dell'identica materia, può disegnarne un catalogo tanto nitido quanto semplice (ancorché abbastanza sorprendente, per i criteri cui si ispira la sua logica classificatoria):

distinguo tutti i recitanti in due ordini: uno di coloro che si chiamano comunemente i commedianti, e questi fanno le loro azioni dentro le case, nelle camere o sale o stanzoni assegnati. L'altro

ordine è di quelli che si nominano i ciarlatani, e questi fanno i loro trattenimenti e giuochi nelle pubbliche strade o piazze di concorso; [...] recitanti [...] è nome partecipato anche da' signori Accademici, e da altri, che tal volta rappresentano in theatro qualche dilettevole attione; [...] i ciarlatani diventano commedianti e si servono della commedia come di mezzo efficace per allettare al banco, donde fanno lo spaccio delle loro mercanzie e bussolotti (OTONELLI, 1652, p. 2).

Per Ottonelli, dunque, deve risultare ovvio a chiunque che esistono tre specificazioni del fare teatro: quella (di origine rinascimentale, e ormai considerata in sottordine) del diletantismo praticato soprattutto nelle accademie e nelle cerchie aristocratiche; quella cui danno vita gli attori professionisti riuniti in compagnie attivi in spazi chiusi adibiti a uso teatrale; quella dei ciarlatani che realizzano “i loro trattenimenti e giuochi” sulle piazze, servendosi “della commedia come di mezzo efficace per allettare al banco”. Poiché considera gli spettacoli dei dilettanti mero sub-fenomeno accessorio, il dotto gesuita attribuisce pari dignità e pari importanza a “commedianti” e “ciarlatani”. Si premura, poi, di specificare che il primo tratto distintivo della teatralità ‘ciarlatanesca’ è dato dal proliferare - in essa - di un infinito numero di “giuochi maravigliosi” escogitati o utilizzati “per allettare”. Di questi fanno parte innanzitutto le più o meno ampie scenette esibite da ciarlatani in maschera solitari o a coppie, il cui effetto comico - secondo Ottonelli - andrebbe catalogato entro quattro ideali scomparti: “1. [...] ridicolo satirico. 2. Faceto. 3. Buffonesco. 4. Osceno” (*ibid.*, p. 442). Ma ne costituisce poi componente maggioritaria un pressoché infinito proliferare di numeri d’attrazione così esemplificabili:

il caminar o ballare sulla corda; il far le forze di Hercole: l’usare salti mortali: il volare da un luogo ad un altro con una fune; il giuocar d’arme in varii modi; il caminar con le mani a piedi alzati: il far ballar, e saltare una bestia, o vero una donna vestita da huomo: l’ingannar gli occhi altrui con varie destrezze di mano: il sollevare un peso grandissimo con i soli capelli: il ferirsi qualche parte del corpo, e presto risanarsi (*ibid.*, p. 440).

All’interno d’una simile nebulosa di piccole *performances*, assumono un ruolo di assoluto rilievo vere e proprie rappresentazioni complesse alimentate da sofisticati linguaggi specialistici della scena: il teatro di ombre, le marionette, i burattini, le messinscena dove agiscono - con ricco accompagnamento musicale - piccoli automi, alti “un mezzo braccio”, che si muovono “per via di [...] nascosti contrapesi”, spostandosi sul palco che li ospita lungo “alcuni legni cavati in forma di canali, e che servono come di strade” (*ibid.*, p. 466). Ma, soprattutto, risulta essere presenza tanto comune quanto ovvia la pratica

di realizzare vere e proprie commedie di maschere fondate sull'improvvisazione, delle quali Ottonelli si premura di specificare in una ampia pagina sia il peculiare rapporto di funzionalità allo smercio dei 'portentosi' medicinali proposti dai ciarlatani, sia tutti i fattori utili a dimostrare come gli spettacoli di piazza debbano essere considerati omologabili quasi senza riserve a quelli allestiti dai più illustri comici dell'Arte nelle loro "stanze": "serrate le scatole e levati i bauli, il banco si cangia in scena, ogni ciarlatano in comediante; e si dà principio ad un drammatico recitamento che all'uso comico trattiene per lo spazio di circa due ore il popolo con festa, con riso, e con sollazzo" (*ibid.*, p. 456).

La testimonianza di Ottonelli certifica al di là d'ogni possibile dubbio che - attorno alla metà del Seicento - una componente fondamentale, forse la più popolare e pervasiva, della nuova civiltà dello spettacolo ormai stabilitasi in larga parte d'Italia (e non priva di manifestazioni analoghe in altri paesi europei) è costituita da un nutrito insieme di *performances* e di rappresentazioni offerte agli spettatori sulle pubbliche piazze, promosse e gestite (talora in proprio, talora con l'intrusione di attori più o meno d'accatto) dal composito e malfamato microcosmo della ciarlataneria. All'altezza del periodo indicato, del resto, questa teatralità diffusa - nonché, per l'opinione dominante, degna solo o d'un altezzoso silenzio o di sprezzanti condanne - vanta, almeno nella nostra penisola e in terra francese, i suoi primi *auctores* capaci di trasmetterci significative testimonianze a stampa del loro operare: un Giulio Cesare Croce (1550-1509), per esempio; oppure i malnoti estensori di quella *littérature* para-drammaturgica che, a partire dal secondo decennio del Seicento, prende il suo segno distintivo, a Parigi, dai dialoghi ciarlataneschi tra le maschere di Tabarin e di Mondor. E si tratta d'un fenomeno non solo d'ampissima portata, ma anche destinato a durare sin oltre la metà del secolo successivo, culminando - sul versante francese - con le complesse e ricche vicende dei *Théâtres de la Foire* (nel cui ambito viene determinandosi la storia d'un vero e proprio impresariato dello spettacolo alternativo a quelli 'autorizzati'), e producendo - su quello italiano, dove latitano fenomenologie innovative di così alto rilievo - manifestazioni comunque non insignificanti. Come, per non citare che un esempio, la singolare esperienza ciarlatanesca di Buonafede Vitali (l'Anonimo): giudicato e riconosciuto da Goldoni nel 1733, oltre che medico di tutto rispetto, animatore gestore di messinscene con maschere più che dignitose, nonché apprezzabile esperto d'una teatralità con la quale il giovane aspirante commediografo ritenne utile dialogare, sia in veste di apprendista sia con funzioni di 'poeta di compagnia' (TESSARI, 2013, pp. 38-40).



Teatro de la Fiera di Saint Laurent, 1786 acquerello 1786, Parigi.

Di questo amplissimo settore della storia dello spettacolo, oggetto di ricerche approfondite solo per quanto riguarda origine e sviluppi del *Théâtre de la Foire*, non esiste ancora uno studio apposito in grado di restituire un panorama esegetico generale soddisfacente (se non esaustivo). Come non esiste una proposta interpretativa capace di illuminarne significati e funzioni: soprattutto per quanto concerne il suggestivo ma enigmatico rapporto tra l'equivoco e malfamato versante terapeutico delle molteplici attività ciarlatanesche, l'ambiguo utilizzo di *performances* e commedia quali irrinunciabili strumenti insieme reclamistici e giocosamente 'lenitivi', e quell'immaginario folklorico-religioso cui rimandano tanto le maschere quanto molti ritualismi di impronta tardo - 'sciamaneggiante' tipici dei cerimoniali ciarlataneschi. L'origine stessa di certe pratiche consuete ai medici montambanchi post-rinascimentali rimane avvolta nel mistero, e soprattutto restano oscuri taluni snodi essenziali del processo che li portò a fondere inscindibilmente l'esercizio della medicina tra i ceti meno abbienti sia con una brulicante nebulosa di attrazioni spettacolari sia - soprattutto - con pratiche sceniche d'ampio respiro assimilabili a quelle della Commedia dell'Arte. Se è stata chiarita in forme soddisfacenti la fenomenologia della mutazione terminologica che da *cerretano* porta sino a *ciarlatano*, rimane pur sempre vaga l'ampiezza cronologica entro cui si sarebbero verificati i concreti eventi storici sottintesi a quel mutamento: un arco di tempo che si apre a fine Quattrocento, ma del quale resta impossibile determinare con precisione l'esatto culminare. Stando agli scarsi documenti residui, possiamo essere certi che, nel 1585, il nesso ciarlatani-spettacolo costituisca un dato tanto sicuro quanto ovvio e ormai pervasivo entro le piazze italiane. Molto più arduo risulta ipotizzare una data plausibile per il suo primo manifestarsi in forme tali da poter essere paragonate a quelle che saranno patrimonio specifico, dopo il 1545, dei nuovi attori professionisti. Le notizie accertate parrebbero indicare che le *performances* dei ciarlatani, sin

verso gli ultimi vent'anni del Cinquecento, si siano limitate ai numeri d'attrazione descritti da Garzoni. Nessuna commedia di maschere, insomma, sui banchi all'aperto, prima di allora. Rimangono tuttavia, a far vacillare questa potenziale certezza, taluni versi redatti da Anton Francesco Grazzini attorno alla metà del secolo. Là dove le sue *Rime burlesche* - in almeno due casi - sembrano deprecare con rabbia i favori accordati dalla gioventù fiorentina a innominare (e peraltro ritratte come truffaldine ed 'oscene') attività di cerretani e ciurmadori, mentre - invitano il pubblico abituale di queste ultime a frequentare le novissime commedie che hanno per protagonista 'attore mascherato da Zanni: "giusto è che ristoriate sua fatica, / e questo cerretan lasciate andare / falso. bugiardo e pien di frode e inganni" (GRAZZINI, 1882, p. 48). Ma come sarebbe stato possibile, al Lasca, proporre un confronto paritetico tra comico professionista e cerretano-ciarlatano, se quest'ultimo non avesse offerto alla propria *audience* spettacoli in qualche modo paragonabili a quelli d'una fraternal compagnie (e, forse, incentrati attorno alle stesse figure mascherate)?

RIFERIMENTI

CAMPORESI, Piero. **Il libro dei vagabondi**. Torino: Einaudi, 1973.

GARZONI, Tommaso. De' fonnatori di spettacoli in genere, e de' cerretani o ciurmadori massime. In: MAROTTI, F., ROMEL, G. **La professione del teatro**. Roma: Bulzoni, 1991.

GRAZZINI, Anton F. **Le rime burlesche**, a cura di Verzone C. Firenze: Sansoni, 1882.

OTTONELLI, Domenico. **Della christiana moderazione del teatro**, t. III, Firenze: Bonardi, 1652.

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