

Gigio Artemio Giancarli un Rodigino nel '500

Una rilettura della *Zingana*
tra il Teatro, la Scena e le Arti



a cura di
Letizia E. M. Piva
Paolo Quazzolo

Minimateatri

Progetto realizzato grazie al sostegno di



FONDAZIONE
BANCA DEL MONTE DI ROVIGO

Con il patrocinio di



Accademia dei Concordi

In copertina: disegno di Gabbris Ferrari

Impaginazione
Elisa Widmar

© copyright Edizioni Università di Trieste, Trieste 2024

Proprietà letteraria riservata.

I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale e parziale di questa pubblicazione, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm, le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi.

ISBN 978-88-5511-556-8 (print)
ISBN 978-88-5511-557-5 (online)

EUT Edizioni Università di Trieste
via Weiss 21 – 34128 Trieste
<https://eut.units.it>
<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

Gigio Artemio Giancarli:
un Rodigino nel '500
Una rilettura della *Zingana*
tra il Teatro, la Scena
e le Arti

a cura di
Letizia E. M. Piva
Paolo Quazzolo

Sommario

<i>Premessa</i> Giorgio Lazzarini	7
<i>Ancora su Giancarli</i> Pier Luigi Bagatin	11
<i>Nota introduttiva</i> Letizia E. M. Piva, Ruggero Zambon	15
<i>La Zingana di Gigio Artemio Giancarli nel teatro rinascimentale</i> Paolo Quazzolo	19
<i>Decorazione ed ornato, spazio della scena e ricettari di cosmesi, tangenti e in prossimità della Zingana di Gigio Artemio Giancarli</i> Ivana D'Agostino	31
<i>Echi di contemporaneità in una commedia del Cinquecento</i> Elisabetta Brusa	63
<i>Da Il Trovatore a La Zingana</i> Vincenzo Soravia	85
<i>La Zingana</i> di Gigio Artemio Giancarli, libero adattamento di Letizia E. M. Piva	99
<i>Introduzione alla narrazione virtuale</i>	163
<i>Gli Autori</i>	167

La *Zingana* di Gigio Artemio Giancarli nel teatro rinascimentale

PAOLO QUAZZOLO

L'attività drammaturgica e teatrale di Gigio Artemio Giancarli si inserisce di diritto nel vasto e composito panorama dello spettacolo rinascimentale e, nello specifico, in quell'ambito particolarmente vivace rappresentato dall'area veneta e ferrarese. Come è ampiamente noto, la riscoperta del teatro, in età rinascimentale, avviene innanzitutto nel contesto protetto delle accademie prima, e delle corti poi. Spetta quindi ad ambiti elitari e culturalmente impegnati tentare le prime messinscena di testi classici in lingua latina e, in un secondo momento, di testi originali scritti a ispirazione dei modelli antichi. A tale proposito, fondamentali furono le sperimentazioni della celebre accademia romana di Pomponio Leto che, già alla fine del Quattrocento, propose la rappresentazione in lingua latina sia delle commedie di Plauto e Terenzio sia delle tragedie di Seneca.

Ma gli intellettuali e gli artisti che si occupano, durante il Rinascimento, di teatro, lo fanno con un doppio atteggiamento: da un lato guardano verso il recupero del passato, dall'altro si dedicano alla ricerca e alla progettazione di nuove soluzioni. «Da un lato c'era il desiderio appassionato di comprendere e di imitare le glorie della Roma imperiale e le meraviglie della Grecia. [...] Dall'altro molti pittori e architetti del tempo erano animati dal desiderio di creare cose nuove e originali. Scoprivano le meraviglie della prospettiva e si accorgevano che negli allestimenti teatrali avevano modo di fare esperienze

molto più vaste di quelle possibili nelle loro botteghe d'arte»¹. Ciò che soprattutto sembra affascinare gli artisti del tempo è la scoperta che il teatro è un'arte dinamica, in movimento, che si contrappone a quell'idea di imperturbabile staticità che sembrava provenire dai ruderi degli edifici classici. Da qui la ricerca di nuove soluzioni visive quali la scena prospettica all'interno della quale i vari elementi rappresentati vanno a costituire un quadro unitario, e la scena mutevole che si adatta alle esigenze di una scrittura drammaturgica sempre più orientata verso l'alternanza degli spazi. Non a caso, durante l'arco del Cinquecento, si giungerà da un lato alla concretizzazione di un nuovo spazio scenico, dall'altro alla costruzione, verso la fine del secolo, delle prime sale da spettacolo, mentre in ambito drammaturgico ci si affrancherà dai classici per dare vita a un repertorio capace di ritrarre la contemporaneità, spaziando da un contesto urbano a uno villanesco.

A fianco delle accademie e delle sperimentazioni operate dagli studiosi, i luoghi ove il nuovo modello di teatro viene elaborato e messo in pratica, sono le corti dell'Italia centrale e settentrionale: Roma, Urbino, Mantova e soprattutto Ferrara sono alcuni dei centri culturali dove il teatro rinascimentale trova terreno fertile. Con l'avvio degli spettacoli di corte, prende forma non solo il teatro moderno ma anche un nuovo modo di pensare lo spettacolo nel suo complesso. «È qui che la forma moderna del teatro segna uno stacco netto con la tradizione teatrale medievale. Modelli drammaturgici, spazi scenici e architettonici, modi di costruzione dello spettacolo, tutto cambia. Ma cambia soprattutto la funzione sociale del teatro che diventa un evento *privato*»². È forse proprio questo il dato più significativo che porta con sé il nuovo teatro rinascimentale, rispetto sia a quello medioevale sia a quello classico. Fino a quel momento, infatti, il teatro era stato concepito come una manifestazione pubblica, destinata a tutti, senza limiti di appartenenza sociale. Nel mondo antico tutti potevano entrare a teatro e assistere alle rappresentazioni, così come durante il Medioevo gli spettacoli, vissuti quale atto di devozione, si tenevano nelle chiese o nelle piazze e coinvolgevano l'intera società senza differenze di censo. Con l'avvio del teatro di corte, il pubblico diventa d'élite, solo il signore e i suoi cortigiani possono partecipare a un evento che avviene nello spazio chiuso e riservato dei palazzi aristocratici. «Siamo di fronte a una sorta di circolo chiuso: coloro che assumono l'iniziativa dello spettacolo sono gli stessi che vi assistono; i committenti coincidono con i fruitori. Il teatro, da fatto che apparteneva a tutta la comunità dei fedeli, a tutta la cittadinanza

¹ Allardyce Nicoll, *Lo spazio scenico*, Roma, Bulzoni, 1971, p. 84.

² Roberto Alonge, *La riscoperta rinascimentale del teatro*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2000, Vol. I, p. 7.

(come nel Medioevo appunto, ma anche come nel mondo greco-romano) tende a diventare privilegio di pochi»³.

D'altra parte cambia in modo significativo anche l'atteggiamento degli spettatori nei confronti dei drammi che, per essere compresi appieno, devono necessariamente venire fruiti da un pubblico intellettualmente preparato. Non sono più esposti argomenti considerati patrimonio di tutti, come le sacre scritture nella rappresentazione medioevale, ma sono proposti contenuti colti che rivestono di letterarietà i testi drammatici; inoltre la proposta di un luogo scenico che imita la realtà, il nuovo utilizzo della prospettiva, il concetto di uno spazio creato in funzione dell'occhio del principe che siede frontalmente e in posizione privilegiata rispetto agli altri, costituiscono tutti elementi di assoluta novità.

Un ulteriore aspetto innovativo è dato dal fatto che il teatro entra a far parte di un articolato cerimoniale di corte che prevede al fianco della rappresentazione teatrale – che certamente costituisce uno dei momenti culminanti – un numero variegato di attività quali banchetti, danze, tornei, giostre, o momenti musicali; tutti realizzati in occasione di ricorrenze importanti quali nozze, battesimi, incoronazioni o visite di personaggi illustri. Il teatro quindi non costituisce più, come in passato, un evento a se stante, un momento unico e irripetibile all'interno della vita della comunità, quanto uno dei numerosi divertimenti che potevano essere offerti a corte nel corso di festeggiamenti anche molto articolati.

Ma l'aspetto più innovativo del teatro rinascimentale è sicuramente costituito dall'importanza che viene attribuita alla parte visiva dello spettacolo, che diviene oggetto di grandi attenzioni sia da parte dei teorici sia da parte degli artisti che ne curano a corte la progettazione e la realizzazione. Di tale interesse ci danno testimonianza i numerosi trattati di argomento scenografico prodotti nel corso del Cinquecento, ma anche le stesse opere drammatiche le quali dimostrano una nuova attenzione per lo spazio in cui è collocata l'azione scenica. Il contesto visivo è quello della città, spesso rappresentata in modo idealizzato, ma sempre pensato in funzione di quanto dovrà accadere in palcoscenico, prevedendo quindi una specifica collocazione per le abitazioni di ciascun personaggio, porte da cui entrare e uscire, portici sotto i quali nascondersi, vie che conducono in luoghi ben precisi, finestre e balconi ove affacciarsi. Non è quindi del tutto erroneo affermare che, in tale ottica, «il testo teatrale risulta meno importante della scenografia»⁴.

Tra gli ambienti rinascimentali in cui il teatro trova ampio riscontro è sicuramente la corte di Ferrara, luogo, come vedremo, a lungo frequentato anche da Gigio Artemio Giancarli negli anni della sua formazione teatrale. Già alla

³ Ibidem.

⁴ Ivi, p. 9.

fine del Quattrocento, sotto la signoria di Ercole I d'Este (1431-1505) Ferrara diviene un vivace centro culturale ove si allestiscono dapprima testi plautini e terenziani in lingua latina; poi, a partire dal 1486, con la messinscena dei *Menaechmi* di Plauto, si iniziano a proporre i primi allestimenti in traduzione volgare. Infine spetterà proprio a Ferrara, nel 1508, il primato di aver proposto la prima commedia originale in lingua volgare, modellata sugli esempi classici ma ambientata in epoca contemporanea: si tratta di quella *Cassaria* composta da Ludovico Ariosto, al servizio del cardinale Ippolito d'Este (1479-1520), in occasione dei festeggiamenti per il carnevale, e rappresentata con la scena prospettica ideata dal pittore Pellegrino da Udine, con cui in Italia si usa far iniziare la storia del teatro moderno.

Una rappresentazione importante perché propone una serie di elementi che poi diverranno canonici nello spettacolo rinascimentale di corte: la scena prospettica, la presenza di attori dilettanti, l'inserimento dell'evento teatrale all'interno di un più ampio contesto costituito dalle feste organizzate a palazzo.

In ambito veneto il teatro inizia a diffondersi con un certo ritardo rispetto quanto accadeva nelle corti dell'Italia centro settentrionale e a Ferrara. A Venezia, in particolare, saranno le Compagnie della Calza⁵, ossia gruppi di giovani patrizi che si dedicavano all'organizzazione di feste, a introdurre per prime, nei palazzi aristocratici, piccole commedie desunte sia dal repertorio classico sia dalla tradizione villanesca di origine toscana. In questo contesto, la novità è data dal fatto che se da un lato si recita ancora all'interno delle abitazioni degli aristocratici per una ristretta élite di persone, dall'altro iniziano a prendere piede rappresentazioni a pagamento, al di fuori delle residenze nobiliari, per un pubblico non aristocratico. Non a caso, in ambito veneto, «almeno per due secoli, avremo coabitanti e in taluni casi persino fuse, due forme distinte di spettacolo drammatico: l'una popolare, derivante dalla tradizione profana dei mariazi, basata sull'efficacia attiva di un linguaggio teatrale che tendeva a identificarsi con la lingua comune, e l'altra aristocratica, nata sugli schemi del teatro erudito e classicheggiante»⁶. Una modalità di approccio diversa dovuta, probabilmente, anche alla stessa situazione politica di Venezia, stato libero e indipendente e, di conseguenza, terra capace di conservare la propria cultura tradizionale, che «pur accogliendo innesti e derivazioni da altre culture, restava solidamente ancorata ad una sua traiettoria naturale»⁷. In questo contesto vanno dunque analizzate le scelte drammaturgiche che ritroviamo in tanta produzione teatrale veneta della prima metà del Cinquecento, non escluse le

⁵ Così dette dalle brache attillate che al tempo venivano indossate dai gentiluomini e che si possono veder ritratte in numerosi dipinti di epoca rinascimentale.

⁶ Gian Antonio Cibotto, *Elementi per una storia del teatro veneto*, in *Teatro Veneto*, Bologna, Guanda, 1960, pp. XII-XIII.

⁷ Ivi, p. XV.

commedie del Giancarli, che mescolano abilmente tra loro storie, personaggi, situazioni e linguaggi provenienti sia dalla tradizione erudita sia da quella popolare. Soprattutto sul piano linguistico è particolarmente apprezzabile tale commistione, laddove la lingua volgare si mescola a quella dialettale veneta e sulla quale, a loro volta, si innestano forme e vocaboli provenienti dalle parlate confinanti ma anche lontane, come il greco moderno o le lingue slave: tutte utilizzate per tratteggiare le caricature dei contadini bergamaschi, dei soldati greci o dei marinai dalmatini. Con alcune eccezioni ancora più raffinate e complesse, rinvenibili nella *Zingana* del Giancarli, in cui si ritrovano parlate provenienti anche dal mondo arabo.

Tale dualità consente, quindi, la parallela affermazione, nei territori veneti, di un teatro popolare e di uno più nobile, la coesistenza di «un genere più grossolano e mordace, accanto alle continue riprese della commedia classica»⁸. Nonostante tutto, questi due mondi apparentemente così lontani e contrapposti, riusciranno a trovare un inaspettato punto d'incontro nelle opere degli autori più autorevoli del Rinascimento veneto, ossia il Ruzzante, il Calmo e, appunto, il Giancarli, che «eleveranno le sgangherate invenzioni popolari alla dignità della creazione poetica, con accento di umana e straziata malinconia»⁹.

Spostandosi quindi dall'ambito veneziano, dove il teatro era risorto soprattutto attraverso le feste organizzate dalle Compagnie della Calza, a quello dell'entroterra, quale l'ambito pavano e il suo circondario, si assiste a una progressiva preminenza dei mariazi e delle farse, spesso recitati dagli studenti universitari o dal popolo. Si afferma progressivamente il gusto per gli spettacoli teatrali e con essi la scrittura di testi capaci di soddisfare le attese di una platea che amava vedere mescolati tra loro modelli, stili linguistici e personaggi di provenienza diversa. I lavori drammatici di Beolco, Calmo e Giancarli sembrano quindi nascere quasi in polemica contrapposizione con la produzione classicheggiante, pur apparendo evidente, in questi autori, la conoscenza di quei lontani modelli.

Di Gigio Artemio Giancarli non si hanno molte notizie biografiche. Nato a Rovigo, probabilmente tra il 1506 e il 1508, sappiamo che visse e si formò alla corte di Ferrara, poi si spostò a Venezia e infine fece ritorno nella sua Rovigo. Noto ai contemporanei come pittore – sebbene nessuna sua opera sia stata a oggi identificata con certezza – fu anche prolifico letterato e autore di un certo numero di commedie. Notizie sulla sua vita ci giungono anche tramite un manoscritto in lingua latina, opera del vescovo Baldassarre Bonifacio¹⁰, risalente al 1654 e conservato presso la Biblioteca dell'Accademia dei Concordi di Rovigo,

⁸ Ivi, p. XXX.

⁹ Ivi, p. XXXI.

¹⁰ Baldassarre Bonifacio (1585-1659) fu poeta, storico, nonché vescovo di Capodistria a partire dal 1653. Autore molto prolifico, è rimasto celebre soprattutto per *De archivislibersingularis*, considerato punto di riferimento per la storia archivistica.

in cui si afferma che «Nitido è ancora il ricordo di Gigio Artemio Giancarli rodigino, uomo d'eccellente ingegno e assai famoso nell'arte comica [...]. Due commedie di Gigio echeggiano ancora nei teatri, una intitolata *Capraria*, l'altra cui pose nome di *Cingana*»¹¹.

Fondamentale nella formazione sia pittorica sia letteraria e drammaturgica del Giancarli la permanenza alla corte di Ferrara, ove venne inviato a bottega presso qualche pittore locale. Dal prologo della *Capraria* sappiamo che Gigio ebbe una qualche consuetudine sia con Ercole sia con Ippolito d'Este e quindi, evidentemente, anche con il ricco contesto culturale di cui si circondavano i signori di Ferrara. Non dimentichiamo, infatti, che alla corte degli Estensi, agli inizi del Cinquecento, operava l'Ariosto, che il Giancarli senza dubbio ebbe modo di conoscere e apprezzare. La struttura e i meccanismi riconducibili alla commedia erudita presenti soprattutto nella prima delle due commedie del rodigino giunte sino a noi, *La Capraria*, sono senza dubbio derivati dalla conoscenza e dagli influssi che il teatro ariostesco aveva avuto su di lui. E forse non è un caso che nella *Zingana* i nomi dei due gemelli separati da piccoli e ricongiunti nel finale, Angelica e Medoro, riecheggino quelli dei due innamorati protagonisti del XIX canto dell'*Orlando Furioso*: forse un omaggio di Gigio a colui che gli era stato maestro e modello nell'arte delle lettere. Ma c'è di più: il soprannome Artemio che Giancarli assunse con ogni probabilità proprio nel periodo ferrarese, è forse derivato da un altro personaggio ariostesco, quell'Artemia citata nel XX canto dell'*Orlando Furioso*, donna crudele dedita ad azioni violente, il cui nome riecheggia quello di Artemide, la dea sorella di Apollo – e per questo legata alla poesia – ma anche divinità lunare, dedita ad oscuri rituali che prevedevano sacrifici umani. «È quindi assai probabile che Gigio fosse stato suggestionato da "Artemia", nome che racchiudeva in sé sia un rapporto con l'arte e con le Muse sia un legame con il mondo oscuro della magia, a cui egli si mostrò molto sensibile, come testimoniano del resto i continui e chiari riferimenti delle sue commedie»¹².

Ma alla corte degli Estensi è documentata anche la presenza a più riprese, tra il 1529 e il 1532, di Angelo Beolco e della sua compagnia. Anche in questo caso non è del tutto impossibile immaginare che vi fossero stati dei contatti tra il Giancarli e il Ruzzante, peraltro riscontrabili a livello testuale in molti passaggi della *Zingana* e soprattutto nell'utilizzo, in questa commedia, di un linguaggio dialettale spesso ruvido e immediato.

¹¹ Baldassarre Bonifacio, Episcopo Justinopolitano, *Illustrium Rhodiginæ urbis virorum elogia*, 1654, c. 87. «Viget quoque memoria Gygis Arthemij Jancaroli Rhodigini, excellenti ingenio viri, et in comica poesia percelebris. [...] Gygis Arthemij duae personant in theatris comoediae, altera *Capraria* nuncupata, altera cui *Cingana* nomen fecit».

¹² Enzo Scodellaro, *Gigio Artemio*, https://digilander.libero.it/polesineitalia/gigio_artemio.htm.

Appare quindi evidente che i modelli di riferimento del teatro di Giancarli sono rintracciabili proprio in quegli incontri culturali che egli ebbe modo di fare in ambito ferrarese, ai quali tuttavia devono essere aggiunte le successive esperienze maturate sia in ambito mantovano sia veneziano. Il passaggio di Gigio a Mantova è inequivocabilmente testimoniato dalla prima edizione a stampa della *Zingana*, qui pubblicata nel 1545 e dedicata al Cardinale Ettore Gonzaga. In seguito l'autore si trasferisce a Venezia (ma non è escluso che vi fosse già passato in precedenza), forse attratto dalla possibilità di entrare in contatto con un maestro quale Tiziano, ma soprattutto richiamato dalle numerose opportunità artistiche e culturali che gli si offrivano. Ha così occasione di conoscere Pietro Aretino il quale, in una lettera del 1546 indirizzata a Messer Graziano da Perugia, elogia il Giancarli definendolo «poeta non men famoso che pittore valente»¹³. A Venezia, peraltro, l'editore Francesco Marcolini stampa, nel 1544, la prima edizione della *Capraria*. Nella città lagunare Gigio Artemio conosce e frequenta Andrea Calmo, con cui stringe solida amicizia a tal punto che il commediografo veneziano sembra sia stato anche interprete delle commedie del rodigino. In tal senso è stata ipotizzata una sua partecipazione alla messinscena della *Zingana*, nel ruolo *en travesti* della ruffiana Agata¹⁴. Anche il Calmo ha avuto modo di testimoniare il suo apprezzamento per il Giancarli in una lettera del 1548 indirizzata all'amico, che consente di approfondire la conoscenza dell'opera e della personalità di Gigio. Dopo averne riconosciuta la capacità pittorica, Calmo ricorda che l'amico era un prolifico autore di «comedie, tragedie, farse, egloghe, soneti, capitoli, stantie e tanta roba, che no la porave portar tre burchi feranti, con i più bei trati, che se viste mai»¹⁵. Ma, ancora, Giancarli viene elogiato quale ottimo attore: oltre a comporre commedie, era pure abile nell'«esprimer e 'l rapresentarle, in tel dirle po anche praticon, pronto e fruatissimo»¹⁶. E, parimenti, era anche abile «de sonar de lira, lauto e viola»¹⁷. Quanto al carattere di Gigio, Calmo scrive «vu sé libero, schieto, senza fidulation, a la carlona, in tutte le vostre opinion e contra de quei ignoranti, che no sa si Plauto e Terentio giera maschi o femene»¹⁸. Inoltre il

¹³ Pietro Aretino, *Il terzo libro delle lettere*, in *Lettere sull'arte* a cura di Ettore Camesasca, (III, 715, car. 358, r), Milano, Edizioni del Milione, 1957, p. 151.

¹⁴ Vedi Lucia Lazzerini, *Introduzione* in Gigio Artemio Giancarli, *Commedie*, Padova, Antenore, 1991, p. IX.

¹⁵ *Elogio dell'attore e commediografo Gian Artemio Giancarli*, in *Il teatro italiano. La commedia del Cinquecento*, Tomo I, Torino, Einaudi, 1977, p. 520. «comedie, tragedie, farse, egloghe, sonetti, capitoli, stanze e così tante cose che non potrebbero portarle tre barche pesanti, scritte nel modo più bello che si sia mai visto».

¹⁶ *Ibidem*. «nell'interpretarle e rappresentarle era attore abile, esperto, consumatissimo».

¹⁷ *Ivi*, p. 521. «di suonare la lira, il flauto e la viola».

¹⁸ *Ivi*, pp. 520-1. «Voi siete libero, schietto, pulito, alla carlona, in tutte le vostre opinioni e contro quegli ignoranti che non sanno se Plauto e Terenzio fossero maschi o femmine».

rodigino viene descritto come stravagante nel modo di vestire, ma Calmo lo consiglia di «viver a vostro muodo e vestir come ve tira la fantasia, e chi ve conseia altramente, disèghe che i se faga una scufia de foie de verze».¹⁹

Dopo Venezia è probabile che il Giancarli sia tornato a vivere a Rovigo al servizio, quale pittore, di alcune famiglie benestanti. In quel periodo ebbe forse modo di recarsi anche a Treviso, città ove, non a caso, è ambientata *La Zingana*. A Rovigo sarebbe morto in un arco temporale compreso tra il 1555 e il 1561.

Autore prolifico, Giancarli – come rammenta Andrea Calmo nella sua lettera – compose sonetti, egloghe, farse, tragedie e parecchie commedie, ma solo due di queste, *La Capraria* e *La Zingana*, vennero date alle stampe. Delle altre abbiamo solo vaghe notizie che, in parte, ci giungono dal prologo di una commedia di Marin Negro, *La Pace*, stampata a Venezia da Francesco Rocca nel 1564, in cui si afferma: «Mi ho adunque pensato di costringere l'ombra d'uno, il quale si soleva dilettere grandemente de simili comedie, e in ciò n'ha fatto bonissimo profitto, tal che con le sue opere si ha fatto immortale, il quale fu Gigio Arthemio pittore Rodigino, ch'ha composto tante bellissime comedie, tra le quali si ritrova in stampa, la *Cingana*, la *Capraria*, la *Pelegrina*, e altre degne d'esser comandate»²⁰. In verità oggi noi possediamo varie edizioni a stampa della *Capraria* (edita per la prima volta a Venezia nel 1544) e della *Zingana* (o *Cingana*, uscita a Mantova nel 1545), ma non della *Pelegrina* o di altre commedie, delle quali non risulta esistere alcuna edizione. È lo stesso Gigio, nel prologo della *Zingana*, a spiegare di non aver voluto dare alle stampe altre sue commedie, trattenuto dalla poca affidabilità degli attori e soprattutto dall'invidia di alcuni nemici: «Già era la *Zingana* uscita di scena, e mentre ella riponeva i socchi e la toga, io andava misurando col stile della ragione la qualità delle piaghe che l'aveva fatte la sciocchezza de' bufoni, la temerità degli ignoranti e l'invidia de' maledici; rallegrandomi non poco che, di tante, nisc[i]una ne fosse profonda, non pur mor[t]ale. Stando nondimeno dubbio fra me s'io dovessi, conoscendo l'innocenza sua, darle sicuramente luce o, conoscendo la malvagità d'altri, ritenerla in tenebre con alcuni altri miei parti»²¹.

È molto probabile che, prima della stampa, quindi entro il 1544, entrambe queste due commedie siano state messe in scena. Se la *Capraria* rivela ancora strutture e modi molto vicini a quelli ariosteschi, nella *Zingana*, opera che ha senza dubbio goduto di maggiore popolarità, «ormai il repertorio volgare ha soppiantato quello d'ispirazione classica»²². Per quanto riguarda *La Zingana*, questa

¹⁹ Ivi, p. 521. «a vivere a modo vostro e a vestire come vi suggerisce la fantasia, e a chi vi consiglia altrimenti, ditegli di andarsi a fare una cuffia di foglie di cavolo».

²⁰ M. Marin Negro, *La pace. Comedia non meno piacevole che ridicolosa*, Venezia, Francesco Rocca, 1564, p. 3.

²¹ Gigio Artemio Giancarli, *Commedie*, op. cit. p. 197.

²² Lucia Lazzerini, *Introduzione* in Gigio Artemio Giancarli, *Commedie*, op. cit. p. X.

potrebbe essere stata rappresentata a Treviso, città ove si immagina svolgere l'azione; gli interpreti molto probabilmente furono lo stesso Gigio nel ruolo di Spingarda, Antonio da Molino detto il Burchiella²³ nei panni del vecchio Acario, Tiberio d'Armano²⁴ come Fioretto e forse Andrea Calmo nel ruolo *en travesti* della ruffiana Agata²⁵.

Commedia suddivisa in cinque atti e di vaste proporzioni, *La Zingana* venne composta, come dichiara nel Prologo lo stesso Giancarli, in un lasso temporale davvero molto breve: «vogliate crederli [a Gigio] che la comedia, della qual voi in questa sera avete ad esser spettatori, sia stata da lui composta in un ghiribizzo di ott'ore sole»²⁶. Quindi un lavoro, a dare credito all'autore, composto di getto, caratterizzato da un'azione ricca di peripezie, una parlata mistilingue, personaggi talora stravaganti che rappresentano un mondo in cui le gerarchie sociali sembrano essere state capovolte: non a caso i giochi scenici vengono tenuti in mano dalla ruffiana Agata, dal servo Spingarda e dalla misteriosa zingara del titolo. Ma soprattutto un testo in cui «Il corrispettivo più appariscente della frenesia trasformistica è la varietà dei codici linguistici»²⁷. E infatti è proprio attraverso l'utilizzo di parlate diverse – dal veneziano al pavano, dal bergamasco al volgare, dall'arabo al greco – che questa commedia riesce a caratterizzare in modo anche fortemente realistico la moltitudine dei personaggi che si agitano sulla scena. Ed è soprattutto la zingara del titolo, personaggio-chiave che peraltro compare assai poco, che la commedia assume un sapore del tutto particolare, evocando mondi lontani e sconosciuti, in cui le misteriose arti magiche vengono rese ancor più impenetrabili dalla parlata arabo-egiziana con cui si esprime la donna.

Eppure, in un contesto così particolare e innovativo, la struttura della *Zingana* risulta essere ancora saldamente ancorata ai modelli della commedia classica, direttamente provenienti dal teatro plautino e terenziano. Come tutte le commedie rinascimentali, infatti, anche la *Zingana* è caratterizzata da quella tendenza a rappresentare il mondo in base a concetti di equilibrio e armonia, che investono anche la struttura della società. Lo schema tipico che dunque ritorna anche in questo lavoro del Giancarli, è quello che prende avvio da una situazione di caos

²³ Attore e autore veneziano vissuto nel sec. XVI, fu abile interprete di commedie, nonché autore di un poemetto intitolato *I fatti e le prodezze di Manoli Blessi*, che costituisce uno dei migliori esempi di letteratura "stradiotesca", ossia una lingua nella quale si mescolano, su un fondo veneto, elementi linguistici provenienti dai dialetti istriani, dalmati e dal greco moderno.

²⁴ Figlio dell'attore Pietro d'Armano, Tiberio interpretò giovanissimo il ruolo del Prologo nella *Capraria*. Di lui non si hanno molte notizie, oltre al fatto che interpretò la tragedia *Didone* dello scrittore veneziano Ludovico Dolce (1508/10-1568), il quale volle dedicare all'attore la sua commedia *Capitano*.

²⁵ Cfr. Lucia Lazzarini, *Introduzione* in Gigio Artemio Giancarli, *Commedie*, op. cit., p. IX.

²⁶ Gigio Artemio Giancarli, *Commedie*, op. cit. p. 203.

²⁷ Lucia Lazzarini, *Introduzione* in Gigio Artemio Giancarli, *Commedie*, op. cit., p. XIV.

iniziale, per approdare a una obbligata armonia conclusiva, attraverso un percorso che pone al centro il motivo del matrimonio. Equivoci, scambi di persona, separazioni misteriose, si devono necessariamente concludere con un ritorno all'ordine, in cui agnizioni, svelamenti e ricongiungimenti sono coronati da un matrimonio o, addirittura, come nella *Zingana*, da doppie nozze. Anche la commedia del Giancarli quindi, prevede un meccanismo che, dopo svariate caotiche peripezie, ristabilisce l'ordine e l'armonia, facendo sì che rimangano ben saldi «i valori sociali tradizionali prima di tutto all'interno del microcosmo familiare. Nel suo ambito non possono trovare luogo personaggi connotati negativamente, i quali o riacquistano una fisionomia positiva oppure devono essere espulsi per non compromettere l'armonico equilibrio del nucleo parentale»²⁸.

La grande domanda di spettacoli comici avanzata dal pubblico delle corti rinascimentali, ha provocato una vasta produzione di testi teatrali che, tutto sommato, fanno proprio della ripetitività degli schemi uno degli elementi di forza. Le situazioni comiche provenienti sia dai testi classici sia da quelli della novellistica trecentesca, rappresentano una realtà che, proprio in virtù della costante iterazione, appare immutabile. Tuttavia le commedie cinquecentesche «finiscono per trovare nella ripetitività delle situazioni una solida base ideologica, contribuendo per immediata conseguenza a potenziare le idee dominanti o meglio, come si usa dire, le idee della classe dominante, perché ritraggono un'astratta e convenzionale borghesia come un'astratta e convenzionale classe subalterna»²⁹.

Tutto ciò ha provocato, in gran parte delle commedie rinascimentali, una sorta di cristallizzazione sia delle situazioni sceniche sia della lingua; una fisicità che tuttavia non ritroviamo nelle commedie del Giancarli, ove da un lato l'elemento linguistico costituisce uno dei motivi di maggiore innovazione e dall'altro il virtuosistico gioco scenico imprime allo spettacolo ritmi del tutto nuovi. Lo stesso motivo del travestimento, un topos estremamente frequente nella commedia cinquecentesca, diviene il mezzo per dare vita a beffe inedite, a scambi di persona che rendono particolarmente movimentata la vicenda della *Zingana*, rendendo così possibile la rappresentazione sulla scena di situazioni che contraddicono quel concetto di armonia ed equilibrio caratteristico della società di corte. Naturalmente il gioco del travestimento riguarda soprattutto le classi subalterne e quelle dei servi, ma coinvolge solo eccezionalmente i personaggi che appartengono alla classe dominante e che quindi, per definizione, conducono una vita onesta.

E anche nella *Zingana*, come imposto dallo schema fisso della commedia cinquecentesca, non manca l'elemento dell'agnizione, un mezzo che rende possibile

²⁸ Giovanni Attolini, *Teatro e spettacolo nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 1988, p. 238.

²⁹ Ivi, p. 241.

il lieto fine e il necessario ritorno all'ordine. L'agnizione funziona «come ricomposizione di un ordine sociale sconvolto solo per le necessità dell'intreccio»³⁰, laddove il sovvertimento e il disordine causato dalle beffe, dai travestimenti e dagli equivoci, trova ricomposizione al termine dello spettacolo con un effetto fortemente consolatorio e catartico nel pubblico. Il gioco della commedia «implica una traiettoria che sale, arriva ad un culmine di sconvolgimento generale e poi degrada e discende finché alla fine tutto rientra nell'ordine consueto, tutto si placa in una felice soluzione»³¹. E allora, come avviene nella *Zingana*, i travestimenti cadono, gli equivoci si chiariscono, i servi vengono perdonati, il padre burbero si addolcisce, le nozze tra gli innamorati possono essere finalmente celebrate.

Grazie al suo parallelo aderire agli schemi della tradizione comica rinascimentale e ai suoi forti elementi di novità, *La Zingana* ha conosciuto grande fortuna sia in ambito editoriale sia a livello scenico. Gli studiosi hanno individuato numerosi punti di contatto tra la commedia del Giancarli e lavori ad essa successivi, come ad esempio *Il Filosofo* di Pietro Aretino (1544), *L'Ermafrodito* di Girolamo Parabosco (1549), *La Pace* di Marino Negro (1561), e *Gli Inganni* di Curzio Gonzaga (1592), solo per citarne alcune. Sembra inoltre che la compagnia dei Gelosi avesse recitato a Firenze, nel 1589, una *Cingana*, canovaccio tratto molto probabilmente dall'omonima commedia del Giancarli.

È inoltre noto che *La Zingana* fu conosciuta e rappresentata anche al di fuori dall'Italia, in particolare in Spagna, ove Lope De Rueda la traspose quasi letteralmente nella sua *Medora*. E non va infine trascurato che il tema della zingara che rapisce il figlio in fasce di una famiglia benestante «riemerge nell'acclamato *Trovador* (1836) di Antonio García Gutiérrez, dal quale Salvatore Cammarano trasse il libretto del *Trovatore*»³² per il celebre melodramma di Giuseppe Verdi.

³⁰ Ivi, p. 244.

³¹ Mario Baratto, *La commedia del Cinquecento*, Vicenza, Neri Pozza, 1977, p. 74.

³² Lucia Lazzerini, *Introduzione* in Gigio Artemio Giancarli, *Commedie*, op. cit., p. XXIV.