

# Lingue e Letteratura

7

in copertina *Il carnevale di Arlecchino*, J. Mirò

PRIMA EDIZIONE SETTEMBRE 2013

© 2013 NOVALOGOS/ORTICA EDITRICE soc. coop., Aprilia  
[www.novalogos.it](http://www.novalogos.it)

**ISBN 978-88-97339-20-5**

Mariangela Gisiano

## **LA LINGUA DI ARLECCHINO**

con contributi di Roberto Trovato e Roberto Cuppone  
una commedia inedita di Francesco Albergati Capacelli  
un'intervista a Enrico Bonavera

**Novalogos**



## Indice

- 7 Nota introduttiva *di Roberto Trovato*
- 11 La lingua di Arlecchino *di Mariangela Gisiano*  
La “*langue arlequine*”  
Parte prima: Tristano Martinelli  
1. La *Response* (1584-1585)  
2. Le *Compositions de rhétorique* (1601)  
3. Alcune lettere (1599-1618)  
4. La *Lettera burlesca* (1627)  
Parte seconda: Intorno a Martinelli  
1. Tradizioni zannesche  
2. Plurilinguismo e sperimentalismo  
3. Martinelli e i comici suoi contemporanei  
Bibliografia
- 85 Arlecchino, *langue e paroles* *di Roberto Cuppone*  
1. *Langue* o *paroles*  
2. “Colore dei linguaggi” e “disegno fantasioso”  
3. Un esorcismo secolare  
4. I “giganti buffoni”
- 111 La lingua impedita *di Roberto Trovato*  
Tartaglia morsicato dalla Tarantola: un esperimento tra  
Gozzi e Goldoni  
*Tartaglia morsicato dalla tarantola*  
commedia d’un atto solo inventata e scritta dal marchese  
Francesco Albergati
- 179 La voce dell’ultimo Arlecchino: intervista a Enrico  
Bonavera *a cura di Mariangela Gisiano*



## Nota introduttiva

Mariangela Gisiano, studiosa di letteratura e teatro, pedagoga, laureata in Lettere Classiche, in DAMS e in Scienze dello Spettacolo, per molti anni docente di liceo, ha al suo attivo numerose pubblicazioni, sovente in collaborazione: fiabe per ragazzi (tra cui, fra 1981 e il 2008, *L'uovo spaziale*, *Fiabe sì e fiabe no*, *Sotto un cielo così stellato*, *L'isola profumata*, *Il pirata Barbagialla*), testi scolastici (*Rapporto sul pianeta terra*, *Il sonno della ragione*, *Voci dal Sudamerica*, *Nuovo millennio*, *Diversità a confronto*, *Scrivere di scienza*), raccolte di testi per la maturità e antologie; e ancora testi biografici e divulgativi su Wilde, Shakespeare e Melville e saggi di attualità ed ecologia (*Pianeta serra: un ragazzo indaga sui cambiamenti del clima*). È forse questo interesse congiunto per letteratura e pedagogia che l'ha portata, con tutta la sua esperienza, professionale e di ricerca, a esplorare nuove strade iscrivendosi al DAMS – luogo per eccellenza di incroci e di multidisciplinarietà. E infatti il saggio e l'idea che danno il titolo a questo libro sono tratti dalla tesi di laurea discussa il 12 marzo 2009: *La lingua di Arlecchino*, Università di Genova, facoltà di Lettere e Filosofia, corso di laurea in Discipline delle Arti, Musica e Spettacolo, a. a. 2007-2008, rel. Roberto Cuppone, correl. Enrico Bonavera; forse uno degli elaborati più significativi prodotti dal DAMS di Imperia, all'epoca da me diretto.

Per anni, i tre docenti (e autori dei saggi presenti in questo libro) hanno condiviso, e per quanto possibile ancora condividono passione, ricerche ed esperienze didattiche intorno alla Commedia dell'Arte, fenomeno storico che sta all'origine del teatro europeo moderno; non solo centrando i loro programmi e attività sui nuovi sguardi panoramici prodotti dalla critica nell'ultimo mezzo secolo, ma al contempo anche producendo nuovi contributi, in un rapporto dialettico stimolante con gli studenti del DAMS di Imperia, generalmente molto motivati e in alcuni casi, come il presente, capaci di contributi di grande interesse. Si ricordano ad esempio, alcuni miei contributi, la prima edizione di otto scenari settecenteschi di Albergati (*Nel laboratorio di Francesco Albergati Capacelli. Scenari inediti della Commedia dell'Arte*; "Il castello di Elsinore", 1991); una riflessione sulla migrazione teatrale (*Bagagli e maschere. Appunti sulla "Commedia degli Zanni" in terra straniera*, in AA.VV., *Il teatro italiano nel mondo*, atti del XX convegno internazionale, Pescara, 2003, pp. 51-62); il saggio sulla corporeità della Commedia dell'Arte in *Il gesto sulla parola. Teatro e drammaturgia dalla Grecia classica al Cinquecento: testi, spazi, interpreti e pubblico*, Genova, 2012, pp. 295-324. Di Roberto Cuppone, anche regista e autore, le edizioni, critiche e teatrali, di vari canovacci (*La bague magique*, 1992; *Il figlio di Arlecchino perduto e ritrovato*, 1993; *Arlequin marquis*, 1994); la monografia *L'invenzione della Commedia dell'Arte*, Torino, CIRVI, 1997, sul Teatro di Nohant di George e Maurice Sand; l'antologia di testi *CDA, sogno romantico: il mito della Commedia dell'Arte nell'Ottocento francese*, Roma Bulzoni, 2001, dove si propone la sigla "CDA" come distinzione lessicale fra il fatto storico e l'utopia contemporanea; *Alessandro Fersen e la Commedia dell'Arte*, Roma, 2009. Di Enrico Bonavera vale ricordare, oltre appunto che dal 2004 è stato docente di Drammaturgia dell'attore al DAMS Imperia; e che conta prestigiose collaborazioni teatrali, con l'Odin Teatret e, in Italia, con Sta-

bile del Veneto, Teatro di Genova, TAG di Venezia, I Carrara di Vicenza, Tosse e Archivolto di Genova; soprattutto che è oggi celebre nel mondo come “l’ultimo Arlecchino”, allievo e prosecutore di Ferruccio Soleri nel mitico *Arlecchino servitore di due padroni* diretto da Strehler; con cui ha collaborato a più riprese tra il 1987 e il 1990 e poi ininterrottamente dal 2000; sempre come Arlecchino ha ricevuto il premio come migliore attore non protagonista al Festival di Borgio Verezzi (1996) e soprattutto *L’Arlecchino d’oro* (Mantova, 2007), assegnato tra gli altri a Marcel Marceau, Dario Fo e lo stesso Soleri. Merita ricordare ancora che, sempre nell’ambito di questo spirito di squadra che contraddistingue il DAMS di Imperia, durante le lezioni di Bonavera, congiunte a quelle di Sandro Baldacci, altro coraggioso docente che lavora da anni nell’ambito del teatro carcere, è stato allestito in forma di lezione *Le catene alchemiche* (19 maggio 2009), scenario scritto da un’altra allieva del DAMS, la compianta Achiropita Emanuela Scalise (Achi), giovane vivace e intelligente malauguratamente scomparsa in un incidente d’auto subito dopo la laurea.

A partire dunque dall’occasione e dallo stimolo offerti dalla ricerca di Gisiano, è sembrato dunque opportuno raccogliere in una pubblicazione alcuni contributi sul tema della “lingua di Arlecchino”, che oltre ad avere attraversato, come si è visto, l’attività di numerosi docenti e studenti del DAMS di Imperia, può rappresentarne oggi al meglio la vitalità e la sincera vocazione teatrale.

Tristano Martinelli, creando la maschera di Arlecchino, tra pubblico e privato, tra imitazione e invenzione, le presta per primo quella che egli stesso chiama una “langue arlequine”, di cui generazioni di attori ereditano in modo diverso tratti e finalità; dunque, nel primo saggio e cuore del libro, Mariangela Gisiano prende in esame tutti i documenti, recentemente editi, in cui Martinelli elabora questa strategia attoriale, ne

analizza i modi compositivi nel contesto dello sperimentalismo linguistico cinquecentesco, ne evidenzia tutta la maestria fra buffoneria e professionismo.

A partire dalle occasioni in cui si forgia questa “lingua” teatrale (il numero virtuosistico dei “diversi linguazi” e il *topos* della *descensus ad infera*) Roberto Cuppone riconduce questi esperimenti a una concezione del comico forse ormai persa e che ci piace immaginare così primitiva e potente da risultare incommensurabile ad oggi – quella che Celati definisce dei “giganti buffoni”.

Si è scelto quindi di concludere la silloge con la prima edizione critica di uno scenario settecentesco di Francesco Alberti Capacelli, *Tartaglia morsicato dalla Tarantola*. Già in precedenza avevo pubblicato un saggio su di lui e due inediti del nobile autore bolognese sodale di Goldoni. Faccio precedere il testo del canovaccio, rimasto inedito sino ad oggi, da alcune considerazioni tese ad inquadrarlo sullo sfondo appunto della riforma goldoniana e in rapporto alla sperimentazione coeva.

Quanto ad oggi e alla nostra contemporaneità, di questa “lingua” e in generale della maschera di Arlecchino non può che parlarci “l’ultimo Arlecchino”, Enrico Bonavera, che con quella “lingua” – esistente o metaforica che sia – si fa bene comprendere da più di un decennio dai pubblici di tutto il mondo.

Roberto Trovato

La lingua di Arlecchino

*di Mariangela Gisiano*



Esiste una “lingua” di Arlecchino?

Il divario fra la letteratura scritta e l’attività attoriale, che si nutre di gestualità, di improvvisazione, di talento, tanto più se l’una si esprime in lingua e l’altra attraverso i dialetti, sembrerebbe non consentire l’uso di un termine, ‘lingua’, storicamente indagato nelle sue concrete manifestazioni e cioè, per quanto riguarda il passato, nella parola scritta che è testimonianza delle realtà e trasformazioni linguistiche.

Alcune circostanze favorevoli, tuttavia, permettono un’indagine, seppur parziale e limitata. Di Tristano Martinelli, inventore della maschera di Arlecchino, possediamo non soltanto dati biografici e lettere, ma anche alcuni testi da lui composti, destinati alla scena o a *performances* realizzati di fronte ad un pubblico ristretto. Si tratta di una congiuntura non così frequente per quanto concerne la Commedia dell’Arte, il cui carattere preminente è costituito proprio dall’oralità e dall’improvvisazione.

È evidente che l’approccio a tali testi deve tener conto dello specifico e particolarissimo modo di esprimersi e comunicare che è tipico della Commedia dell’Arte: nessuna indagine potrà mai ricostruire l’apporto dell’attore e tutta quell’area di situazioni e segni, dal luogo scenico ai rapporti con il potere o con la piazza, con la festa e con la trasgressione, che dà vita all’azione scenica. Occorre però anche ricordare che quest’arte

si fonda su tradizioni, repertori, movenze ‘linguistiche’, *topoi* che la letteratura ha almeno sfiorato, carpandone le tracce.

Nella prima metà del Cinquecento, infatti, sono già presenti gli elementi che caratterizzeranno la Commedia dell’Arte: l’improvvisazione, a cui ricorrevano i buffoni, il mascheramento, usanza di Carnevale ereditata dal Medioevo, i diversi tipi fissi, gli intrighi. I comici dell’Arte fondono questi elementi con il linguaggio popolare e le sue elaborazioni, aggiungendovi le tipizzazioni sociali derivanti dall’osservazione della realtà. Nello stesso tempo si richiamano alla cultura alta, utilizzando per esempio gli schemi drammatici plautini. Ad un certo punto della vicenda teatrale, quasi misteriosamente, i molti ingredienti si coagulano nella persona e nell’attività di Tristano Martinelli, diventando un *corpus* unitario, un’idea di ‘lingua’ appunto. La documentazione che ci è fortunatamente pervenuta consente di esaminarne gli elementi costitutivi e di verificare attraverso quali apporti essa si formi e se, in certo qual modo, riesca a codificarsi.

Gli anni 1584-1585 costituiscono il limite *post quem* dell’inizio dell’attività di Tristano Martinelli nelle vesti di “Harlequin comédien italien”, a Parigi con la compagnia dei Confidenti.

Attestano la sua presenza alcuni opuscoli stampati nel 1585 di cui lo stesso Arlecchino è protagonista. Il primo è intitolato *Histoire plaisante des Faicts et Gestes de Harlequin Commedien Italien. Contenant ses songes § visions, sa descente aux enfers pour en tirer la mere Cardine, comment § avec quels hazards il en eschappa aspres y avoir trompé le Roy d’iceluy, Cerberus § tous les autres Diabls*. Il secondo è *La Sallade de Harlequin a luy envoiée par le Capitain le Roche, appotiquaire Luquoyis pour la guaruison de sa maladie Neapolitaine*. Tra i due testi, di autore incerto, fortemente polemici nei confronti del *comedien Harlequin*, si colloca una composizione poetica, in cui Arlecchino ribatte alle accuse rivoltegli. Il testo contiene nell’intestazione

una sorta di dichiarazione di poetica: *Response di gestes de Arlequin au poete, fils de Madame Cardine, en langue arlequine, en façon de prologue, par luy mesme, de sa Descente aux Enfers et du retour d'iceluy*. A questa risposta segue l'*Excuse faite au Seigneur Arlequin par le poëtrillon morfondu*, in cui s'immagina che il poeta calunniatore faccia ammenda. Nello stesso anno viene stampata a Parigi una trilogia che riunisce tre componimenti apologetici: *La Duplique faite pour le Seigneur Arlequin, en forme de contrepeterie au nez de Robert Triplupart l'Andouillier, urinal des Poëtes, § Colonnell des Gadoues de la Bastille de Proserpine*, a cui seguono una ricetta: *Avec un Recipe de Haulte-fustaye pour desembrener ceste grand' piece poltronesque*, e un "festino": *A ce Lifrelofrier de l'Hostel de Bourgongne, qui en ses vers poltrons ose attaquer le Seigneur Arlequin, Festin*.

Di questo *corpus*<sup>1</sup> e delle sue parti di cui Arlecchino è indicato come autore, ho scelto di esaminare innanzitutto la *Response*. Le motivazioni sono diverse. In primo luogo, la trilogia è opera, come unanimemente riconosciuto, di un anonimo sostenitore e difensore di Arlecchino, per quanto questi ne sia stato certo l'ispiratore e il committente. In secondo luogo, c'è la certezza che la *Response* era recitata, come si evince dai versi conclusivi:

Et je m'en vai dedan  
A faire sortir nos gens pour commencé,  
Puisque le fils de Cardin est condamné (vv. 172-174).

E infine l'autore stesso dimostra consapevolezza della propria originalità espressiva, dal momento che definisce il proprio componimento "en langue arlequine".

<sup>1</sup> I testi sopra citati sono oggi pubblicati integralmente in D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Lo scenario di Domenico Biancolelli*, 2 voll., Bulzoni, Roma, 1997, parte prima, pp. 387-416 e parzialmente in S. Ferrone, *Arlecchino. Vita e avventure di Tristano Martinelli attore*, Laterza, Bari, 2006, *passim*. D'ora in poi si farà riferimento ad essi con il numero di pagina delle edizioni moderne o con il numero dei versi di tali edizioni.

Il testo della *Response* si presenta quindi come il materiale ideale per analizzare le caratteristiche di tale lingua ed evidenziarne i rapporti con gli altri componimenti.

Alla *Response*, nel 1601, durante il successivo soggiorno di Martinelli in Francia, si aggiunsero le *Compositions de Rhétorique. De Mr. Don Arlequin, Comicornum de ciuitatis Noualensis, Corrigidor de la bonna lingua Francese § Latina, Conduitier des Comediens, Connestable de Messieurs le Badaux de Paris, § Capital ennemi de tut les laquais inuenter desrobber chapiaux*<sup>2</sup>, pretenzioso titolo che comprende in realtà soltanto la dedica a Enrico IV di Borbone e due brevi componimenti in rima, nonché una serie di xilografie corredate di poche didascalie.

Ulteriore apporto alla ricerca sulla lingua arlecchinesca proviene dalle lettere scritte da Tristano negli anni successivi, ai numerosi potenti con cui ebbe rapporti di “lavoro” e a cui sfacciatamente, come già aveva fatto nelle *Compositions*, richiedeva elargizioni e padrinnaggi. Tra queste, si è operata una scelta, abbastanza congrua, tale da consentire un esame ragionato<sup>3</sup>.

All'ultimo periodo della sua vita risalgono infine alcune lettere burlesche, che in forma giocosa ripetono le richieste

<sup>2</sup> Le *Compositions* sono costituite da settanta pagine in -4°, la maggior parte delle quali completamente bianche; si trovano in esemplare unico alla Bibliothèque Nationale di Parigi; dopo la segnalazione di A. Baschet e la riproduzione parziale nel libro di L. Rasi, la prima edizione moderna integrale è stata curata da P. L. Duchartre in appendice al *Recueil dit de Fossard* (A. Beijer, *Recueil de plusieurs fragments des premières comédies italiennes qui ont été représentées en France sous le règne de Henry IV. Recueil dit de Fossard, conservé au Musée National de Stockholm [...] suivi des Compositions de Rhétorique de M. Don Arlequin, présentées par P. L. Duchartre*, Duchartre e Buggenhoudt, Paris, 1928; ristampa anastatica Librairie Théâtrale, Paris, 1982); oggi sono riprodotte in D. Gambelli, *Arlecchino*, cit., parte prima, pp. 417-432.

<sup>3</sup> Le lettere, quasi tutte giacenti presso l'Archivio Gonzaga di Mantova, sono oggi consultabili in *Comici dell'Arte. Corrispondenze* (G. B. Andreini, N. Barbieri, P. M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala), edizione diretta da S. Ferrone, a cura di C. Burattelli, D. Landolfi, A. Zinanni, Le Lettere, Firenze, 1993, 2 voll., cui si qui fa riferimento.

esprese nelle missive: tra queste ci è pervenuta la *Lettera in rima scritta all'Illustrissimo et Reverendissimo monsignor Cardinal Borghese nostro Carissimo Compadre*, datata 1627<sup>4</sup>, vale a dire a tre anni dalla morte di Martinelli.

L'insieme dei testi che ci sono stati trasmessi costituisce un documento eccezionale: Martinelli, infatti, non nutriva velleità o aspirazioni letterarie, a differenza, per esempio, di Giovan Battista Andreini, che ambiva al riconoscimento conferito dalla pubblicazione a stampa. I suoi interessi erano materiali e miravano all'utile economico: se eredità intendeva lasciare, era quella dei beni accumulati nella carriera, e non la fama affidata all'opera scritta. Non era inoltre un giocatore di squadra, ma un solista: non gli interessavano le parti degli altri componenti della compagnia, ma la parte di Arlecchino. Proprio per questi motivi, l'analisi delle sue composizioni apre uno spiraglio sulla concretezza del linguaggio e delle tecniche espressive degli attori della Commedia e, più specificatamente, sulla 'lingua' di Arlecchino.

Il contesto linguistico e culturale in cui si sviluppa l'esperienza di Martinelli costituisce la seconda parte della presente ricerca: le tradizioni zannesche e il plurilinguismo e sperimentalismo linguistico del Cinquecento sono infatti il terreno, certamente non "studiato" da Tristano, su cui crescono in maniera spontanea, nutrendosene, i modi espressivi e i *topoi* di Arlecchino e sono anche il modo per individuare corrispondenze e cogliere differenze. Ulteriore terreno di indagine è costituito dai comici con cui Martinelli ebbe contatto e con i quali lavorò durante i soggiorni parigini: si tratta di testimonianze "letterarie", in quanto appartenenti a *fabulae* alle quali i loro autori vollero conferire la dignità della pubblicazione. Il confronto, pertanto, non è "congruo", ma permette di acquisire altri elementi per definire la 'lingua' di Arlecchino.

---

<sup>4</sup> La *Lettera* è riprodotta in S. Ferrone, *Arlecchino*, cit., pp. 251-256.

I. La *Response* (1584-1585)

Accomunano i testi che esaminerò i caratteri del plurilinguismo (registri linguistici e espressivi diversi) e dell'ibridismo (elementi appartenenti a lingue diverse) con significative varianti in dipendenza dalla lingua usata come base da ciascuno.

Nel caso della *Response* (1585), il testo è costruito in francese, con sgrammaticature, errori di sintassi, ortografia e imprecisioni di diverso genere. Si può presumere che anche questi elementi, senza dubbio in buona parte involontari, costituissero fonte di comicità. Ci si può spingere a pensare che, una volta constatato l'effetto comico esercitato dalla forma scorretta, gli errori diventassero volontari e che fossero accentuati da una pronuncia approssimativa o intenzionalmente sbagliata.

La composizione, costruita intorno ad un *flash-back*, ha carattere narrativo, ma il dialogo vi svolge un ruolo importante. La struttura è chiaramente individuabile.

Nella parte introduttiva, Arlecchino, dopo essere stato a cena da un vicino, torna a casa e va a dormire. Rievoca quindi il suo sogno: la discesa agli Inferi, l'incontro con Caronte e Cerbero, la visione del *fiis de Cardine*, la preghiera di costui ad Arlecchino di intercedere a suo favore presso Plutone. Arlecchino replica con una sequenza di accuse; segue la discolpa del *fiis de Cardine* e la sua manifestazione di pentimento, ma Arlecchino, desideroso di vendetta, richiede l'intervento di Plutone. Forte del consenso del re infernale, Arlecchino elen-

ca le punizioni escogitate per il suo avversario. Il risveglio e il ritorno alla realtà confermano la verità simbolica del sogno: “Cela que j’ay condanné en dorman,/Je ce confirme encores dedorman” (vv. 170-171).

L’analisi della lingua consente di osservare i seguenti meccanismi:

1. una parola italiana/dialettale subisce un travestimento francese, mediante opportune desinenze: *abaiant* (v. 20); *tu robas* (v. 47); *ma scarcelle* (v. 105);
2. alcune volte il travestimento è solo grafico/fonico: *pail- lia* (v. 58); *canaillia* (v. 59);
3. vengono utilizzate forme sintattiche coniate sul volgare italiano, ma impossibili nella lingua francese: “mene moi à l’enfer à retrouvé” (v. 16);
4. s’inseriscono parole latine orecchiate e accessibili a “tous les gent”: *primis* (v. 12);
5. sono presenti parole italiane non travestite: *Gallia* (v. 60);
6. alcuni vocaboli sono di appartenenza linguistica ambigua: ad esempio *incontinent* (v. 28 e altrove), oltre che francese, è anche italiano, attestato ad esempio da Dante (*Inferno*, III, 61: “Incontanente intesi e certo fui”).

Per quanto concerne la struttura retorico-stilistica, sono riconoscibili alcuni stilemi appartenenti alla tradizione rusticale italiana: l’immagine di Plutone e della sua corte interamente a disposizione di Arlecchino riecheggia le vanterie del facchino; l’offerta di doni diventa “offerta di punizioni”, con esito paradistico di situazioni già di per sé comiche; anche gli scoppi d’ira rientrano in questo quadro.

Il registro stilistico basso sortisce effetto comico attraverso la sistematica inserzione di elementi appartenenti al linguaggio alto, come avviene in questi versi:

Où le soleil jamais ne va a coucher (v. 11)

Je descendis comme un qui va mourant (v. 19).

Al v. 11 con ogni probabilità ricorre un'allusione della famosa frase di Carlo V, sul cui immenso impero "il sole non tramonta mai"; analogamente, anche il verso successivo contiene forse qualche fonte colta non individuata. L'innalzamento del tono è altre volte ottenuto attraverso citazioni "dotte" di personaggi mitologici: *Proserpine e Pluton* (v. 10); *Pluton, Eac, Minos e Radamant* (v. 95); "Plus que n'en fit Horace sur le pont" (v. 156).

Si verificano di conseguenza bruschi abbassamenti di tono:

En allant hier au soir à promener  
 Joieusement, pour voir un beau jardin  
 Dans la maison d'un certain mien voisin  
 qui avec luy m'entretint à souper (vv. 1-4).

Va rilevato, in questi versi, l'elegante *enjambement* di *joieusement*.

Elementi di carattere ironico-satirico provengono dai numerosi riferimenti all'attualità, non solo in relazione alla contesa fra comici italiani e francesi sia alle vicende e pettegolezzi di corte, ma anche alla situazione storico-politica<sup>1</sup>.

La struttura morfologica è semplice e contrassegnata da errori. L'uso di accrescitivi, tipico della tradizione rusticale, è limitato a un esempio (*Cardinon*, v. 45).

I tempi verbali oscillano tra il passato (la rievocazione del sogno) e il futuro (le pene che patirà *le fils de Cardine*). Al termine del sogno (vv. 167-168), il passaggio al presente è particolarmente efficace ai fini narrativi-espressivi.

La presenza dei molti aggettivi dimostrativi o avverbi di luogo ("Toujours en ce lieu", v. 36; "Ici je suis conduit", v. 37; "ce sale", v. 41, usato inoltre come inciso; "ceste prison", v. 44;

<sup>1</sup> I riferimenti all'attualità sono puntualmente segnalati e commentati da S. Ferrone, *Arlecchino*, cit., pp. 94-96. In riferimento al sopra citato avverbio *joieusement*, lo studioso ravvisa una possibile allusione al duca di Joyeuse, allora grande sostenitore, quasi impresario, degli attori italiani.