

TRA LUDO ZANNESCO E COMMEDIA DELL'ARTE:
LO SPETTACOLO DEL VENEZIANO GIOVANNI TABARINO
NELL'UNGHERIA CINQUECENTESCA

ESZTER DRASKÓCZY

Università Eötvös Loránd
Dipartimento di Lingua e Letteratura Italiana
Múzeum krt. 4/C
1088 Budapest
Ungheria
eszti12@yahoo.com

Abstract: A short description of a *buffonesque* performance is contained in a manuscript (Fol. Lat. 3606/III) of the National Library of Hungary, formerly owned by Miklós Istvánffy, a Hungarian statesman and poet of the late 16th century. The study identifies the performer as Giovanni Tabarino, an actor of *commedia dell'arte* at the court of Emperor Maximilian II, and situates it in the context of contemporary comic performances. The text itself and a parallel passage from a manuscript poem of Johannes Stabius a Dubnice are included in the appendix.

Keywords: Giovanni Tabarino, renaissance entertainers, court of Emperor Maximilian II, renaissance comedy performances, Johannes Stabius a Dubnice

Introduzione

La commedia dell'arte nasce nella seconda metà del XVI secolo dalla mescolanza di vari generi drammatici. Benché essa sia da tempo al centro dell'attenzione degli storici del teatro e di essa si occupino numerose monografie, il problema della sua origine non è stato ancora chiarito. In generale si ritiene che essa derivi da una contaminazione fra la commedia erudita e le diverse forme degli spettacoli popolari di strada.¹ Mentre però della commedia erudita ci possiamo fare un'idea precisa dai tanti drammi che ci sono

¹ E. Povoledo: 'Bouffons et Commedia dell'Arte dans la fête Venitienne au XVI^e siècle.' In: *Les fêtes de la Renaissance*. Vol. 3. Parigi: CNRS, 1975: 253–266; M. Apollonio: *Storia della commedia dell'arte*, Roma & Milano: Augustea, 1930.

pervenuti, ad esempio le commedie di Machiavelli e di Ariosto, i documenti riguardanti il teatro di strada di quell'epoca sono abbastanza scarsi, e non è possibile fare una netta distinzione fra i suoi generi. Si conoscono tuttavia le seguenti forme: le momarie, la buffoneria, i ludi zanneschi, il farce; ma per distinguerle non disponiamo di sufficienti fonti. I due testi che esaminerò nel mio saggio, presumibilmente connessi con Bratislava (Pozsony/Pozsonio), forse possono fornire contributi interessanti alla storia di questi generi drammatici.

Nelle pagine seguenti presenterò, in particolare, un testo del Cinquecento, descrivendone l'origine, l'importanza e il contesto storico cui appartiene. Il testo può essere considerato un *hungaricum*, uno scritto antico e unico in questo genere letterario, che allo stesso tempo si rivela importante per stabilire quali fossero all'epoca i rapporti fra Italia e Ungheria. Nel mio saggio proverò a individuare la possibile identità dell'autore del testo, e, collocandolo in un preciso contesto storico e letterario, spero di riuscire a far luce sul suo ruolo. L'analisi del linguaggio rappresenta un compito particolarmente difficile, che a mio parere richiede ulteriori ricerche. Per determinare il contesto culturale mi servirò di un altro testo, risalente agli anni 1560–1570 e anch'esso proveniente dall'Ungheria. Sia il testo teatrale in italiano, sia la descrizione in latino, che può essere messa in relazione allo scritto teatrale, verranno aggiunti in appendice al presente studio in trascrizione diplomatica.

1. La fonte

In un manoscritto miscelaneo della sezione manoscritti della Biblioteca Nazionale d'Ungheria è contenuto un breve testo dal titolo “Francisci Tabarini Veneti, apud Maximilianum II. Imperatorem olim facetissimi Scurrae dicteria de uarijs hominum generibus”.² Sotto la segnatura Fol. Lat. 3606. troviamo tre volumi manoscritti che portano il blasone di Nicola/Miklós Istvánffy e contengono una raccolta dei documenti per i *Historiarum de rebus Ungaricis libri XXXI*, l'opera principale del più importante storiografo ungherese dei secoli XVI–XVII. Per questo motivo anche il catalogo della Biblioteca Nazionale Széchényi registra i manoscritti sotto il titolo di *Apparatus historicus Nicolai Istvánffy*. Anche se i tre volumi sono similissimi nel formato (tutti e

² OSZK, Fol. Lat. 3606/III. f. 63r–64r. Questo testo fu menzionato per la prima volta da Farkas Gábor Kiss nel suo studio: ‘A Ragyogó Mágus, avagy a Balassák az udvari ünnepeken.’ [‘Il Mago Rilucente, o la famiglia Balassi alle feste di corte’] In: *Balassi Bálint és a reneszánsz kultúra [Bálint Balassi e la cultura rinascimentale]*, Budapest: ELTE, 2004: 95.

tre sono rilegati in pergamena, e lo stesso blasone di Istvánffy appare sulla copertina), originariamente, con ogni probabilità, non formavano un'unica serie, perché sul dorso dei libri troviamo tre segnature differenti scritte a penna: 142, 143, 192. Se questi numeri sono le segnature della biblioteca di Istvánffy, il terzo volume, che è quello che a noi interessa, è stato aggiunto ai primi due solo in seguito.

Miklós Istvánffy, che ci ha lasciato in eredità la più importante opera storica dell'epoca dei combattimenti contro i turchi,³ cominciò la sua carriera scrivendo poesie in latino.⁴ Dopo aver studiato all'università di Padova sotto la guida di János Zsámboky,⁵ partecipò a numerosi eventi militari e diplomatici: nel 1556 combattè a fianco di Zrínyi; dal 1569 fu segretario cancelleresco; dal 1578 consigliere reale, e dal 1581 vicepalatino. Nel 1594 combattè nell'assedio di Esztergom, durante il quale trovò la morte il poeta Balassi; nel 1598 fece parte della commissione che aveva ordinato l'occupazione della Transilvania per conto di Rodolfo II d'Asburgo. Quando l'arciduca Massimiliano partì con un esercito per la Polonia, dopo la morte di re Stefano Báthory, e fu vinto e imprigionato dal suo rivale, Sigismondo, il duca svedese — che nel frattempo era diventato il re polacco Sigismondo III —; tra i ministri imperiali inviati per la sua liberazione c'era anche Miklós Istvánffy, che aveva chiesto personalmente di poter svolgere questo delicato incarico.

Oltre all'opera diplomatica e politica, Istvánffy svolse anche un'intensa attività letteraria per tutta la vita. Dopo esser ritornato da Padova, aderì al circolo poetico umanista di Miklós Oláh, arcivescovo di Esztergom. Qui, da ospite permanente della residenza di Bratislava di Oláh, scrisse le sue poesie latine, tra il 1561 e il 1571. I *Historiarum de rebus Ungaricis libri XXXIV* contengono la storia d'Ungheria dopo la morte di re Mattia, ossia del periodo 1490–1606, e, benché si occupino prevalentemente di storia militare, offrono anche descrizioni di azioni diplomatiche e di diete. Egli scrisse inoltre la biografia di Ferenc Forgách, e commentò la sua cronaca e le sue memorie; poi scrisse un breve trattato sui sigilli ungheresi (*De sigillis regis Hungariae*).

L'*Apparatus historicus*, cui appartiene il nostro testo, non è probabilmente uno scritto autografo di Istvánffy. I tre volumi formano una raccolta colle-

³ E. Bartoniek: *Fejezetek a XVI–XVII. századi magyarországi történetírás történetéből* [*Capitoli della storia storiografia d'Ungheria dei secoli XVI e XVII*]. Budapest: MTA, 1975 : 339–404. Anche in seguito tratto di Istvánffy primariamente in base al libro di Bartoniek.

⁴ N. Istvanfius: *Carmina*, ed. J. Holub & L. Juhász: Leipzig: Teubner, 1935.

⁵ Sugli studenti ungheresi di Padova: M. Jászay: *Véence és Magyarország. Egy szomszédság küzdelmes története* [*Venezia e Ungheria storia avventurosa de un confine*], Budapest: Gondolat, 1990 : 262.

gata di testi annotati da vari copisti, e contengono lettere e descrizioni in latino, italiano e ungherese, di diversi eventi.

Sfogliando questi volumi non ho trovato nessun altro testo la cui scrittura fosse conforme al testo che tratta di Tabarino. È possibile che Istvánffy l'abbia ricevuto in copia o che qualcuno gli abbia dato questo testo da utilizzare solo come contributo per la sua opera storica.

Il testo italiano sicuramente non è autografo del Tabarino che compare nel titolo, perché nel titolo egli appare come colui che in passato era stato buffone presso la corte dell'imperatore Massimiliano II (“apud Maximilianum II. Imperatorem *olim* ... scurrae”), e, a differenza del linguaggio maccheronico con cui il testo è scritto, il titolo è in latino.

2. La datazione del testo

Il punto di riferimento più sicuro per la datazione del testo è il regno di Massimiliano II (1564–1576), giacché il suo nome compare nel titolo. Altro punto di riferimento attendibile è il nome del Francesco Tabarino “scurra”, per la cui identificazione mi sono stati d'aiuto gli studi di Otto G. Schindler, che ha svolto ricerche sui commedianti legati alla corte di Massimiliano, ossia sui buffoni e gli attori di commedia dell'arte che erano apparsi per la prima volta a nord dell'Italia⁶ al tempo dell'imperatore Massimiliano. Nel 1565, alla corte di Vienna, svolse attività di “Comedi Spiller” André Kromppo che era sicuramente d'origine italiana.⁷ Alla dieta di Linz del 1568, apparve per la prima volta “Juan Tabarino Comediante”, il quale ricevette un premio di 30 talleri (Schindler nota che Tabarino era d'origine veneziana, e siccome l'arciduca Carlo si era recato a Venezia nel 1568, è possibile che avesse portato con sé il comediante a quel tempo).⁸ E sappiamo che qualche giorno dopo un “Francisco Isabella comediante” guadagnò un premio di 20 talleri. Inizialmente questo “Francisco Isabella” è stato erroneamente identificato

⁶ O. G. Schindler: ‘Zan Tabarino “Spielman des Kaisers”, Italienische Komödianten des Cinquecento zwischen den Höfen von Wien und Paris’, *Römische historische Mitteilungen* 43, 2001: 411–544; O. G. Schindler: “‘Il famoso Tabarino’: una maschera italiana tra Vienna, Parigi e Napoli”, in: *Commedia dell'Arte e spettacolo in musica tra Sei e Settecento*, a cura di A. Lattanzi & P. Maione, Napoli: Editoriale Scientifica, 2003: 147–163. Nell'antologia di Pandolfi scrive soltanto: “1568–1574 — Un “Tabarino” o “Taborino” a Linz o alla corte imperiale di Vienna.” Pandolfi, II. 250. Il libro sintetico di Katritzky si occupa anche di Tabarino: M. A. Katritzky: *The Art of Commedia: A Study in the Commedia dell'Arte 1560–1620 with special Reference to the Visual Records*, Amsterdam & New York: Rodopi, 2006: 140–150.

⁷ O. G. Schindler: “‘Il famoso Tabarino’...”, *op.cit.*: 151.

⁸ O. G. Schindler: ‘Zan Tabarino...’, *op.cit.*: 433.

con i famosi attori di commedia dell'arte Francesco e Isabella Andreini, ma Schindler ha confutato quest'affermazione dato che all'epoca Isabella Andreini aveva solo sei anni. Nel gennaio dell'anno successivo, quando la corte ritornò da Linz a Vienna, "Flaminia commediante" ricevette 30 fiorini, e dal libro contabile della corte risulta che Tabarino rimase accanto all'imperatore nelle Diete dei due anni successivi. Questo significa che si esibì alla Dieta di Bratislava nel 1569 e a quella di Praga nel 1570. Certamente recitò più volte alla Dieta di Bratislava, che durò dall'agosto all'ottobre del 1569, perché il 25 ottobre, alla fine della Dieta "Zuan Thabarino" ricevette la somma rilevante di 20 monete d'oro.⁹ Durante la Dieta di Praga del 1570 si svolsero le nozze per procura fra Anna, la figlia maggiore di Massimiliano II, e Filippo, il re spagnolo, le quali furono seguite da grandi festeggiamenti con esibizioni di numerosi artisti e teatranti italiani. Tra questi viene menzionato Juan Taborino che "lavorò con sua moglie nella commedia per la corsa dell'anello". A Praga si ha notizia anche di un "Jullio commediante", dietro la cui identità si nasconde forse Giulio Pasquati, destinato negli anni successivi a riscuotere una grande fama nel ruolo di Pantalone.¹⁰ La seconda fase delle duplici nozze asburgiche, ossia il matrimonio per procura di un'altra figlia dell'imperatore, Elisabetta, con il re francese Carlo IX, fu celebrata a Spira, nel corso di una nuova Dieta. Anche in quest'occasione si organizzarono spettacoli teatrali, e tra gli attori e saltatori presenti ritorna il nome di Tabarino.¹¹ Il 4 novembre Elisabetta si mise in viaggio, con un seguito di 1600 cavalieri, alla volta di Mézières, in Francia, dove si celebrò il matrimonio con Carlo IX. Poiché la piccola città di confine non era adatta ad un festeggiamento pari all'occasione, tutto si risolse in "un poco ballare", come scrisse Borso Trotti, agente inviato da Ferrara per le nozze. Il giudizio di Trotti sulla compagnia di commedianti che recitò nel castello Villers-Cotterêts è abbastanza negativo: "spesso il Re vuol commedie ancor che sieno così cattivi, anzi pessimi, che non vi è altro che il Zanni, che sia buono, et il Re piglia grandissimo piacere et gli dà 45 scudi per settimana per suo vivere". Lo zanni di cui si parla era senza dubbio il nostro Giovanni Tabarino, dato che egli si esibì come zanni nell'inverno 1570-1571 e nell'estate successiva a Parigi.¹² Nell'autunno dell'anno 1571 fece un breve ritorno a Vienna e recitò anche al festeggiamento nuziale di Maria di Baviera e dell'arciduca Carlo II; poi andò a Venezia e, nel 1572, alla corte parigina, gli nacque un figlio, di cui

⁹ *Ibid.*: 438.

¹⁰ O. G. Schindler: "Il famoso Tabarino"..., *op.cit.*: 152.

¹¹ *Ibid.*: 154-155.

¹² *Idem.*

fu padrino il re stesso e madrine due duchesse. Tabarino e la compagnia di Ganassa sono gli unici comici italiani di cui rimane traccia a Parigi dopo la notte di San Bartolomeo. È probabile che di essa abbia fatto parte Tabarino, che pure in seguito ne formò una sua.¹³ Per i due anni successivi mancano notizie sia su Tabarino che su Ganassa. Dal 1574 la compagnia di Ganassa si trasferisce in Spagna, mentre nel novembre del 1574 Tabarino passa di nuovo alla corte di Vienna, dove riceve cento fiorini per uno spettacolo della sua compagnia alla presenza dell'imperatore. Le sue tracce però si perdono per i sei anni successivi, e solo dopo la morte di Massimiliano II, nel 1580, ricompare di nuovo a Vienna.¹⁴

Dunque, dopo l'intervallo tra il 1568 e il 1574, il più lungo soggiorno viennese di Tabarino fu presumibilmente il periodo che va dal 1568 al 1569. Fu a quel tempo che Istvánffy poté ottenere il testo, oggetto del presente studio, forse proprio alla Dieta del 1569. Questa ipotesi può essere confermata dal fatto che esso descrive—come vedremo in seguito—non una commedia, ma un assolo; e nel 1574 Tabarino si esibì con una compagnia a Vienna.

Per una esatta datazione i volumi dell'*Apparatus historicus* di Istvánffy non ci sono di grande aiuto. Secondo l'opinione di Emma Bartoniek, nei testi raccolti è visibile un ordine cronologico, ma ciò è vero solo per i primi due volumi, dato che i testi del primo derivano per la maggior parte dagli anni novanta del Cinquecento e quelli del secondo dal periodo tra il 1600 e il 1604. Il terzo volume invece contiene documenti di datazioni diverse, che vanno dal 1540—come risulta dalle lettere di Carlo V a Francesco I, e da quelle indirizzate al papa Paolo III e relative alla convocazione del concilio di Trento—fino al 1602. Siccome il nostro testo si trova alla fine del terzo volume, non è possibile trarre alcuna conclusione sulla sua datazione in base alla sua posizione.

Il problema più importante nell'identificazione dell'autore viene dal nome del *Franciscus Tabarinus* che appare nel titolo: nel corso della sua vita, così come essa è stata ricostruita da Schindler, il comico veneto si presenta ogni volta col nome di Giovanni Tabarino. Sappiamo però che il buffone d'origine spagnola di Massimiliano II si chiamava Francisco e che era talmente gradito all'imperatore che quest'ultimo spesso giocava a carte con lui e una volta gli fece trovare cento monete d'oro nascoste in una pietanza di pasticcio.¹⁵ Il "Franciscus Tabarinus" che appare invece nel manoscritto di

¹³ *Ibid.* : 157–158.

¹⁴ *Ibid.* : 158–159.

¹⁵ O. G. Schindler: 'Zan Tabarino...', *op.cit.* : 427.

Istvánffy è “Venetus”, non spagnolo, ed è dunque possibile che le due figure siano state confuse. Un'altra ipotesi potrebbe essere quella secondo cui Tabarino ricevette il nome “Zan” dal suo ruolo di “Zanni”, cosa che compare in ogni rendiconto di corte e in ogni fonte da cui è possibile ricostruire la vita di Zan Tabarino.

3. Il ruolo di Tabarin. La rappresentazione del carattere del buffone

Il ruolo di Tabarino può essere definito di buffone, visto che nelle produzioni teatrali di questi comici di corte gli elementi più importanti erano il mimo e la beffa. Ciò trova riscontro in alcune descrizioni cinquecentesche nelle quali l'aspetto della mimica virtuosa e del plurilinguismo appare come principale caratteristica delle rappresentazioni dei buffoni, assieme ad altre speciali capacità di cui ad esempio fa menzione l'Aretino a proposito dell'attore Cimador, il quale era in grado di rappresentare da solo (mettendo in burletta) la complicata relazione di un triangolo amoroso.

3.1. La rappresentazione della figura del buffone

Nel secolo XVI i buffoni sono artisti che lavorano nelle corti, specialmente in quella ferrarese, urbinata, mantovana e romana, e sono da ritenersi precursori dei comici professionisti e dei personaggi della commedia dell'arte. Sfigurando i lineamenti del volto e deformando la voce, facevano parodie di altre persone con l'intenzione di sbeffeggiarle in vari modi.¹⁶ Celebri buffoni furono Roberto da Bari, legato alla corte dei Gonzaga; Mattello, uno dei tanti buffoni della corte d'Isabella d'Este; Atanasio, il comico di Guidobaldo II Della Rovere; e Pietro Gonnella, che era al servizio di Nicola III, Signore di Ferrara e di cui scrisse anche il Bandello: “Ora devete sapere che esso Gonnella avea in sé molte parti che il rendevano mirabilmente meraviglioso; e tra l'altre, ogni volta che voleva, in un batter d'occhio sapeva così mastramente transformar le fattezze del volto che uomo del mondo non ci era che lo conoscesse e in quella trasformazione saria durato tutto un giorno. Parlava poi ogni linguaggio di tutte le città d'Italia sì naturalment, come se in quelli luoghi fosse nasciuto o stato da fanciullo nodrito.”¹⁷

¹⁶ L. Nyerges: *Az olasz reneszánsz komédia. XV–XVI. század* [La commedia rinascimentale italiana. I secoli XV e XVI]. Budapest: Balassi, 2003: 17, 53.

¹⁷ M. Bandello: ‘Le novelle’, in: *Tutte le opere*, a cura di F. Flora, Milano: Mondadori, 1935, vol. 2: 630.

La descrizione di Aretino¹⁸ dà conto di uno spettacolo realizzato da un attore solo, Cimador, figlio di Zuam Polo:

Io mi rido di uno che lo dimandavano “il fio di Giampolo”, secondo me veneziano, che tiratosi dentro a una porta contrafece una brigata di voci. Egli faceva un facchino che ogni bergamasco gliene avrebbe data vinta, e il facchino, dimandando a una vecchia della madonna, in persona della vecchia dicea: “E che vuoi tu da madonna?”, ed egli a lei: “Le vorria parlare”, e da cattivo le dicea: “Madonna, o madonna, io moro, io sento il polmon che mi bolle come un laveggio di trippe”; egli faceva un lamento alla facchina il più dolce del mondo e cominciando a toccarla, ridea con alcuni detti proprio atti a farle guastar la quaresima o a rompere il digiuno. E in questa ciancia, eccoti il suo marito vecchio rimbambito che, visto il facchino, levò un romore che parve un villano che vedesse mettere a sacco il suo ciriegio; e il facchino gli dicea: “Messere, o messere, ah! ah! ah!”; e ridendo e facendo cenni e atti da balordo, “Và con Dio” gli disse il vecchio, “imbriaco, asino”. E fattosi scalzare dalla fante, contava alla moglie non so che del sofi e del Turco; e faceva scompisciare delle risa ognuno quando, tirando alcuna di quelle con le quali egli si affibbiava, faceva sagramento di non mangiare più cibi ventosi, e lasciatosi colcare, e addorméntosi ronfando, ritornò il predetto nella forma del facchino: e con la madonna tanto pianse e tanto rise, che si mise a scuoterle il pelliccione.

3.2. La classificazione dei buffoni

Il Taviani menziona, tra i “mestieri mostruosi”, quello dei buffoni. Il loro spettacolo si basava su tre diversi aspetti: la deformità,¹⁹ la deficienza mentale e una spiccata capacità imitativa.²⁰ Il Taviani cita anche da *La piazza universale di tutte le professioni del mondo nobili e ignobili*²¹ di Tommaso Garzoni, secondo cui “Or ne’ moderni tempi la buffoneria è salita sì in pregio che le tavole signorili sono più ingombrate di buffoni che d’alcuna specie di virtuosi.” “Quivi il buffone dà tratenimento con favole, con motti, con piacevolezze e bagatelle: recita a testamenti villaneschi di Barba Mengone

¹⁸ P. Aretino: *Ragionamento*, Milano: Rizzoli, 1998: 116.

¹⁹ “Particolarmente prezioso era considerato il possesso di nani, tanto che alla corte di Isabella d’Este si tentò di assicurarsi una permanenza abbondanza del genere facendo nascere da Nanino e da Nanina, che vivevano nel palazzo, una intera stirpe di nani.” F. Taviani & M. Schino: *Il segreto della Commedia dell’Arte. La Memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, XVIII. secolo*. Firenze: Uscher, 1982: 153.

²⁰ *Ibid.*: 152–153.

²¹ T. Garzoni: *La piazza universale di tutte le professioni del mondo nobili e ignobili*, Zilietti: Venezia, 1584. Cap. III.: ‘De buffoni o mimi o istrioni.’ Citato da Taviani & Schino: *Il segreto della Commedia dell’Arte*, ..., *op.cit.*: 159–160.

e di Pedrazzo; racconta il dialogo di Mastro Agreste con la Togna di San Germano; discorre di legge come Grazian oda Bologna; parla di medicina come Mastro Grillo; fa del bergamasco a spada tratta come se fusse il primo della vallata; è Magnifico nel porgere, è spagnolo nel gestire; è tedesco nel camminare; è fiorentino nel gorgheggiare, è modenese in fare il gonzo, è piemontese nel languire: è la simia di tutto il mondo nel parlare e nel vestire.” “Ora si vede il buffone con un palmo di lingua fuori, che par un cagnazzo morto dal caldo e dalla sete; ora col collo teso, che pare un impiccato; ora con le fauci ingrossate, che mostra d'aver mille diavoli addosso.” “Col mover si finge il poltrone, col passeggiare fa del fachino, col suono della voce imita l'asino per spasso, con le parole i balbi et i cocoglieri per trastullo, col riso fa crepar di riso ognuno che lo vede.” “Queste sono l'eccellenze e le grandezze de'buffoni che vivono allegramente alle spalle de' gentiluomini e signori (perché non si trova il Signor senza il buffone, né il buffone senza il Signore), e trionfano a' pasti de' Prencipi, mentre il dotto poeta, il facondo oratore e l'arguto filosofo fa la sua residenza nel vilissimo tinello.”

In base alla distinzione fatta da Saffioti fra *giullari cortesi e popolari*,²² Tabarino si può annoverare tra quelli cortesi; mentre stando alla classificazione di Camporesi²³ non è possibile attenersi a una distinzione così netta. Secondo l'opinione di quest'ultimo la “cultura inferiore” produsse una certa figura di *comico popolare basso*, che aveva lo scopo di soddisfare esigenze del pubblico, svolgendo al tempo stesso la funzione di censura collettiva e di satira sociale. Nella descrizione del *comico popolare basso* egli si affida alle parole di Mauron: “fait rire, d'un rire franc et populaire; elle use, à cet effet, des moyens éprouvés que chacun varie à sa guise et selon sa verve; personnages typiques, masques grotesques, clowneries, mimiques, grimaces, lazzis, calembours, tout un gros comique de situations, de gestes et de mots, dans un tonalité copieusement scatologique ou obscène. Les sentiments sont élémentaires, l'intrigue bâtie à la diable: gaité et mouvement emportent tout.” A ciò Camporesi contrappone il *comico* della “cultura aristocratica”, al cui repertorio appartiene anche il genere tragico, la maledizione dell'eroe. Ma forse il contrasto non è così netto: in qualità di buffone di Massimiliano II, Tabarino ovviamente non voleva soddisfare le esigenze della “cultura inferiore”, mentre la descrizione di Mauron corrisponde in pieno al suo spettacolo. E la rappresentazione della malasorte dei suoi “eroi”, sia nell'intenzione dell'autore sia nell'effetto suscitato, era con ogni probabilità priva di qualunque elemento che ne avrebbe potuto determinare l'appartenenza a una categoria estetica

²² T. Saffioti: *I giullari in Italia: lo spettacolo, il pubblico, i testi*. Milano: Xenia, 1990: 25-27.

²³ P. Camporesi: *Rustici e buffoni*. Torino: Einaudi, 1991: 99-101.

come quella della tragedia. Per cui, avendo lavorato come buffone alla corte di Massimiliano II ed essendosi esibito anche come zanni, Tabarino con la sua attività, rappresenta la confutazione di quanto viene affermato dal Tessari, secondo cui “tra il buffone e la Commedia dell’Arte esiste una porta chiusa che non è soltanto metaforica”.²⁴

4. Il nome di Giovanni Tabarino

I ‘Zane’, ‘Zan’, ‘Zani’ sono le varianti dialettali del nome Giovanni, come dimostra l’osservazione di Vittorio Rossi secondo cui ne *La primavera* di Vincenzo Fenice (Venezia, 1549) un personaggio che appare nell’elenco degli interpreti come ‘Giovanni bergamasco servidor’ viene chiamato ‘Zane’ durante il pezzo.²⁵ L’uso del nome ‘Zan’ divenne frequente tra gli attori del ruolo di zanni a partire dalla seconda metà del Cinquecento,²⁶ come viene dimostrato dai testi raccolti da Vito Pandolfi.²⁷ Meno conosciute sono invece le teorie che si occupano dell’origine del nome Tabarin. In francese il sostantivo *tabarin* è sinonimo di comico da strada, e si pensa che sia derivato dal nome del comico Jean Salomon Tabarin (c. 1584–1633) che divenne famoso col compagno Mondor per i loro dialoghi farsa. Il saggio intitolato *Tarabin-Tabarin* di Cameron²⁸ confuta la teoria etimologica secondo cui la parola deriverebbe da *tabard* ‘tabarro’; facendone invece derivare l’origine da *tarabin* ‘trallallà’. Nicolini, d’altro canto, ponendo nella sua monografia la questione dell’origine italiana del nome Tabarin,²⁹ osserva che esso fu usato come nome d’arte, sinonimo di Arlecchino. Cita come esempio l’elenco di Raparini del 1718—sebbene si conoscano documenti simili che già cento anni prima contengono il nome Tabarino.³⁰ Nè Cameron, nè Nicolini

²⁴ R. Tessari: *Commedia dell’Arte: la Maschera e l’Ombra. Problemi di storia dello spettacolo*, Milano: Mursia, 1981–1984: 44.

²⁵ F. Nicolini: *Vita di Arlecchino*, Milano & Napoli: Ricciardi, 1958: 6–7. Cfr. Taviani & Schino: *Il segreto della Commedia dell’Arte, ...*, *op.cit.*: 159).

²⁶ F. Nicolini: *Vita di Arlecchino*, *op.cit.*: 11–14, e M. Apollonio: *Storia della commedia dell’arte*, *op.cit.*: 68.

²⁷ V. Pandolfi: *La Commedia dell’Arte. Storia e testi*. 6 vol. Sansoni: Firenze, 1957–1961, I.

²⁸ A. G. Cameron: ‘Tarabin-Tabarin’. *Modern Language Notes* 9, 1894: 6–10, 44–49.

²⁹ F. Nicolini: *Vita di Arlecchino*, *op.cit.*: 14

³⁰ V. Pandolfi: *La Commedia dell’Arte*, *op.cit.*: 286, un elenco del 1617 (“Viva pur con quanti nomi Per la terra egli si nomi:/Arlichino, Trufaldino,/Sia Pasquino, Tabarrino,/Tortellino, Naccherino,/Gradellino, Mezzettino,/Pompettino, Nespolino,/Bertolino, Faggiolino,/Trappolino, Zaccagnino,/Trivellino, Traccagnino,/Passerino, Bagattino,/Bagolino, Temellino,/Fagottino, Petrolino,/Fritellino, Tabacchino.”) e sulla p. 349, uno del 1613.

conoscono il veneziano Giovanni Tabarino, dunque non potevano sapere che ruolo avesse avuto quest'ultimo nella diffusione del nome. È difficile stabilire quanto la frequenza del nome sia dovuta alla fama di Giovanni Tabarino, o se invece il nome fosse già diffuso in precedenza. Nella commedia veneziana intitolata *La pace* di Marino Negro del 1561, appare "Tabarin bergamasco servidor",³¹ e questo dimostra che il nome fu usato come nome di zanni già prima dell'attività di Jean Salomon Tabarin, o che siccome la data e il luogo lo rendono possibile, quell'interprete poteva anche essere Giovanni Tabarino.

5. L'opera come spettacolo, il testo come opera letteraria

5.1. L'opera come spettacolo

Dato che si tratta di un testo per la cui rappresentazione i gesti e la mimica sono d'importanza non secondaria e dove ancor più accentuato è il carattere metacomunicativo dello spettacolo,³² non è possibile ricostruire il gioco teatrale di Tabarino nella sua totalità. Ma la tradizione teatrale popolare ci aiuta a capirne di più, basti pensare alle commedie di Ruzante, Goldoni, o di Dario Fo.

L'importanza del carattere metacomunicativo nelle rappresentazioni è illustrata perfettamente dall'esempio di Michele Verino³³ (1469–1487), il quale assistendo alla *performance* del giullare Antonio di Guido, rimase profondamente colpito dallo spettacolo, ma quando lesse il testo della canzone non riuscì a credere che si trattasse della stessa opera: "Audivi ego quondam Anthonium in vico Martini bella Orlandi canentem tanta eloquentia ut Petrarcham audiri viderer, ut agi non referri bella putares. Legi post carmina eius, inculta et alia crederes."

5.2. Il testo come opera letteraria

1. Il testo poteva essere ispirato dai generi tipici dell'epoca degli zanni: 1. dal *lamento*, i cui esempi più conosciuti sono: il *Lamento della ferrarese cortigiana*

³¹ G. Padoan: *La commedia rinascimentale veneta (1433–1565)*, Vicenza: Neri Pozza Editore, 1982: 182.

³² Sull'importanza del carattere metacomunicativo nelle rappresentazioni, vedi: A. Nicoll: *The world of Harlequin*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986; e T. Bécsy: *Mi a dráma [Che cosa è il drama?]*, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987: 13.

³³ T. Saffioti: *I giullari in Italia...*, *op.cit.*: 137.

di Mastro Andrea Pittore Veneziano,³⁴ e il *Il lamento del buffone Tagliacalze*,³⁵ 2. dalla *desperata*, come per esempio la *Desparata di un cestario* (Venezia, 1577); 3. dai *maridazi* e 4. dai *testamenti*, o 5. dalle opere satiriche che furono popolari sin dai secoli XII e XIII, come per esempio il *Capitolo satirico contro i villani*³⁶ di Cecco d'Ascoli (1269–1327).

Tra i testi raccolti da Vito Pandolfi appare la poesia³⁷ di “Zan Tabarin Canaia” intitolata *Maridazo della bella Brunettina* (Venezia, 1585) che in base a questi dati dovrebbe essere con ogni probabilità l'opera del nostro Tabarino. Il suo nome compare in altri tre poemetti scritti dagli zanni: nel *Lacrimoso lamento in morte di Zan Panza di Pegora*³⁸ (1585), e nell' *Una Caualcata di varij lenguazi*³⁹ (Padova, 1590) come “Tabarin canaia”, e ne *Le allegre et ridicolose nozze di Zan Falopa da Bufeto*⁴⁰ come “Tabari”.

2. Gli argomenti principali intorno a cui ruotano i primi canovacci della commedia dell'arte sono l'amore, l'inganno e la disavventura. L'amore è la forza motrice dell'azione, forma il nodo dell'intreccio ed è l'unica cosa che può scioglierlo. Spesso anche gli interpreti vengono indicati nell'elenco dei personaggi in base alle loro relazioni amorose,⁴¹ mentre l'inganno e la disavventura appartengono al ruolo degli zanni. Tali episodi sono rappresentati sulle pareti de “La scala dei buffoni” nel castello di Trausnitz a Landshut.⁴²

Temi analoghi appaiono anche in altri testi cinquecenteschi. Il ciabattino dell'episodio (8.) compare come eroe comico in una farsa di Gian Giorgio Alione (*Farsa de Zohan Zavatino e de Beatrix soa moglie*), nella quale la moglie

³⁴ V. Pandolfi: *La Commedia dell'Arte*, *op.cit.* : 47.

³⁵ P. Ancilotto & L. Berti: ‘Il lamento del buffone Tagliacalze’, *Filologia Veneta: Ruzante. Editoriale Programma*, 1988 : 225–258.

³⁶ T. Saffioti: *I giullari in Italia...*, *op.cit.* : 472–480.

³⁷ V. Pandolfi: *La Commedia dell'Arte*, *op.cit.* : 215.

³⁸ *Ibid.* : 225.

³⁹ *Ibid.* : 264. Olindo Guerrini ne *La vita e le opere di Giulio Cesare Croce*, N. Zanichelli, Bologna, 1879 sotto il n. 55 accenna a una possibile identificazione di Tabarin Canaia con Giulio Cesare Croce.

⁴⁰ V. Pandolfi: *La Commedia dell'Arte*, *op.cit.* : 233.

⁴¹ A. Bartoli: *Scenari inediti della commedia dell'arte*, Firenze, 1880 : 146. L'elenco dei personaggi de *Li tre becchi*: “Pandolfo — vecchio, marito di Lucinda prima donna; Lucinda — sua moglie, ama Ubaldo, poi contenta Valerio; Ubaldo — marito d'Ardelia, amante di Lucinda; Ardelia — sua moglie, amante di Valerio; Valerio — amante di Lucinda; Ottavio — amante di Ardelia.”

⁴² D. Vianello: ‘Comici e buffoni tra Italia e Baviera nel XVI. secolo’, in: *La commedia dell'arte nella sua dimensione europea*. A cura di E. Papadaki. Venezia: Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia, 2004 : 94.

nasconde un prete in casa.⁴³ La commedia intitolata *Li tre becchi*,⁴⁴ di cui ci rammenta l'episodio (10.), si chiude con le seguenti parole: “Faccino scena i Vecchi con dire come avendo preso queste giovane per mogli, si avvedero che queste erano innamorate, e benché l'avessero in casa, non gli avevano però dato l'anello, che vedendole renitenti a pigliarli per marito, procuravano intanto di svolgerle ad effetto di fare le nozze il giorno seguente.” Lo stesso tema (marito vecchio e moglie giovane) si ripresenta nella *Potione* di Calmo (1552) che è un rifacimento della *Mandragola* di Machiavelli con l'aggiunta di elementi tipici della commedia dell'arte (ad esempio il fatto che i personaggi parlino in dialetto).⁴⁵ Il tema dell'episodio (11.) viene elaborato in un'opera cinquecentesca⁴⁶ contenuta in un volume che raccoglie stampati italiani⁴⁷ del secolo XVI e che si trova sotto la segnatura OSZK Ant. 7065. Il poema descrive le sofferenze di un giovane che ha contratto la sifilide da una cortigiana. Il giovane racconta dei suoi tormenti fisici (“gli ossi ognhor ti senti frangere”) in prima persona, e si lamenta della sua bellezza distrutta e dell'orribile solitudine in cui è costretto vivere, dato che a causa della sua malattia gli amici lo trattano come “un angue pestifero”, dimenticandosi di tutti suoi meriti. La commedia intitolata *Le tre gravide*⁴⁸ si occupa del tema dell'episodio (16.): il padre preoccupato della salute delle figlie scopre che la causa del malore non è altro che “un po' di gravidanza”.

3. Le fonti della comicità—in base al testo scritto—sono: in primo luogo il linguaggio (vedi il capitolo 6 dello studio), poi le pene, e i vari tipi di disavventure dei personaggi che a uno spettatore di oggi potrebbero apparire macabre—o nel migliore dei casi grottesche—ma a quell'epoca, considerato che la gente oltre ad essere abituata agli exempla terrificanti delle predicazio-

⁴³ O. Delepierre: *Macaronéana: ou, Mélanges de littérature macaronique des différents peuples de l'Europe*, Parigi: G. Gancia, 1852: 77.

⁴⁴ A. Bartoli: *Scenari inediti della commedia dell'arte*, op.cit.: 164–177. *Commedia di N. N.* La parte citata: 176. “Avvertimento”.

⁴⁵ G. Padoan: *La commedia rinascimentale veneta*, op.cit.: 177.

⁴⁶ *Bandito in questo luoco solitario, tramutato per un giovine che haveva il mal Francese*, il quale si trova sotto il numero 54 del volume. La numerazione non sembra esatta, perché i numeri 38 e 39 si ripetono due volte.

⁴⁷ Sul volume vedi B. Stoll: ‘Stampe popolari Veneziane del secolo XVI nella Biblioteca Nazionale Széchényi di Budapest’, *Ateneo Veneto* 6/2, 1968: 355–395; Estratto: Venezia, 1969: 355–395. E. Z. Soltész: ‘A velencei Franceschi-cég és Matteo Pagano nyomdásznev nélkül kiadott 16. századi, ritka nyomtatványai’ [‘Stampe rare del Cinquecento senza nome di tipografo della compagnia Franceschi di Venezia e di Matteo Pagano’], in: *Az Országos Széchényi Könyvtár Évkönyve 1976–1977*. Budapest, 1979: 109–120.

⁴⁸ A. Bartoli: *Scenari inediti della commedia dell'arte*, op.cit.: 150–161. *Commedia di Francesco Ricciolini*.

ni e alle immagini infernali poteva pure assistere a esecuzioni pubbliche,⁴⁹ molto probabilmente venivano giudicate in maniera diversa.

Secondo la *Poetica* di Giorgio Trissino (1562), la caratteristica della commedia è la comicità che deriva, ad esempio, dalla rappresentazione di cose grottesche; e la comicità può essere esaltata dalle avventure di cortigiane e di ruffiani.

La maggior parte dei personaggi che appaiono nel testo—il mercatante, i dottori (sia i dottori in legge che in medicina), i soldati, gli innamorati, il ruffiano—sono personaggi tipici della commedia, ma Tabarino non presenta dei conflitti, e caratteri tipici di quel genere. Compare l'ironia, la satira sociale propria anche di Villon e di Angiolieri; tutti cadono in disgrazia perché aspirano invano all'amore o alla ricchezza, o anche solo al lavoro onesto. I piccoli racconti non offrono nessuna soluzione, sono assolutamente privi di una funzione didattica e hanno come unico scopo quello di divertire.

6. Il genere letterario e il linguaggio del testo

Nella letteratura da me esaminata non ho trovato testi di questo genere. Il gioco improvvisato negli spettacoli teatrali dei buffoni e dei comici non si basava su testi scritti, ma solo sulla tradizione orale, per cui è difficile trovare un testo di questo tipo. Lo spettacolo dei giullari italiani precedette la commedia dell'arte; in territorio italiano il concetto di giullare si riferisce in primo luogo a commedianti musicisti (anche in Ungheria nel Medioevo veniva usato il concetto di *ioculator* in questo senso), in secondo luogo si riferisce ai recitatori di scene comiche. La monografia e la raccolta dei testi sui giullari di Tito Saffioti⁵⁰ comprende testi di un'età precedente (secoli XII–XIV), così non possiamo escludere che, nelle biblioteche e negli archivi italiani, esistano testi simili di un'epoca più tarda. Però il nostro testo presenta notevoli differenze rispetto al repertorio dei giullari descritto da Saffioti, e la più importante di queste differenze deriva dal linguaggio con cui il testo è scritto. La descrizione raccolta da Istvánffy è fondamentalmente bilingue: più italiana, meno latina, ma contiene anche forme verbali maccheroniche, che mescolano la parola italiana con la coniugazione (*tastabant, auanzabitur, gonfiatum, mettebant*) o declinazione (*schenam, sferolam, orinas*) latina. Il culmine della poesia maccheronica fu appunto il XVI secolo, quan-

⁴⁹ Sull'argomento vedi: R. van Dülmen: *Theatre of Horror: Crime and Punishment in Early Modern Germany*, New York: Polity Press, 1990.

⁵⁰ T. Saffioti: *I giullari in Italia...*, *op.cit.*

do Teofilo Folengo scrisse la sua famosa epopea maccheronica, il *Baldus*. In alcuni casi i motivi del *Baldus* sono quasi letteralmente riconoscibili nel nostro testo, p.es. la descrizione dei miseri calzolai che devono tirare il cuoio coi denti (8: *quando tirabant cum dente corame*) si avvicina alle parole di Folengo nel *Baldus*: “non [erit] qui scarparum turet cum dente coramum” (8, 501) e il dovere mancato degli sbirri nel *Baldus* (*officium quibus est ladros adscribere forchis*, 3, 529) diventa una condanna certa per i ladri nel testo di Tabarino (13: “forca in auanzabitur pro fadiga suam”). La funzione della mescolanza linguistica poteva essere quella di ottenere un effetto comico anche alla corte plurilingue dell'imperatore Massimiliano. Ma questo presumibilmente non andava a scapito della comprensione (contrariamente a parecchi pezzi della commedia dell'arte che, a causa dei diversi dialetti parlati dai protagonisti, molto spesso non venivano capiti dal pubblico). Infatti Massimiliano II (sebbene fosse cresciuto alla corte spagnola e parlasse benissimo lo spagnolo) parlava anche il tedesco, l'italiano, e capiva il latino. Ma possiamo anche ipotizzare che la comprensione del testo non rappresentasse un problema neanche per un cortigiano mediamente colto che capiva l'italiano e il latino. Se immaginiamo come pubblico quello della Dieta di Bratislava, esso capiva soprattutto il latino, ma potevano essere in parecchi fra gli spettatori, per esempio lo stesso Istvánffy, ad aver passato molto tempo in Italia e quindi a capire senza difficoltà il lessico quotidiano usato da Tabarino.

7. Il poema di Joannes Stabius

Dall'ambiente dell'arcivescovo di Esztergom, Miklós Oláh, mentore del giovane Istvánffy, ci è rimasta una poesia in esametri, in lingua latina, che maledice i giochi carnevaleschi.⁵¹ Benché il testo debba essere datato anteriormente allo spettacolo del Tabarino (il brano seguente nel codice Oláh risale all'anno 1564), tuttavia può servire come contributo per la storia teatrale dell'Ungheria cinquecentesca. Miklós Oláh, la cui residenza a quel tempo era a Bratislava, ricevette poemi in suo onore da numerosi umanisti, più o meno conosciuti, che volevano ottenere il suo appoggio. Joannes Stabius a Dubnice⁵² (per altro sconosciuto, forse un allievo del liceo di Oláh), nel suo poema intitolato *Carmen graphicum de Bacchanalibus*, inveisce contro “i seguaci di Bacco” che nel tempo del Carnevale gesticolando corrono su e giù con

⁵¹ ELTE Egyetemi Könyvtár ms. H 46 (Codice Oláh), 144v–147r.

⁵² Joannes Stabius a Dubnice forse discendente da Dubnice di Boemia, non è identico a Johannes Stabius, il famoso astrologo, cartografo, matematico viennese (nato a Steyr) (1460–1522).

faccia colorata di nero o con maschere deformi—deturpando così la faccia donataci da Dio.

Il genere teatrale dello spettacolo criticato da Joannes Stabius può essere il *ludo zannesco*,⁵³ che fu popolare nei primi tempi della commedia dell'arte, tra il 1560 e il 1570. Questi ludi zanneschi erano “una sorta d'intermezzi, nei quali, come negli odierni circhi equestri i pagliacci, più spesso due, qualche volta tre zani improvvisavano dialoghi buffi, illustrati mimicamente da contorsioni, capriole, salti mortali, “cascate”... etc.”⁵⁴ I primi versi del poema si richiamano alla stessa definizione del genere: “Hic etenim fugiens nunc illuc praepete cursu,/Et mox hic iterum relegens vestigia, certum/Nescit habere locum, Ceu quondam insanus Orestes./Ille refert varios motus ritusque nefandos/Improbis, et reliquae praebens spectacula plebi,/Gesticulatur, et hac generat ratione cachinnos./Nec satis hoc: alius maculans sua turpiter atro/Ora colore, nigros nigredine uincere certat/Atyopas: alius laruis deformibus omnem/velatus faciem...”

8. Gli avversari degli spettacoli e delle maschere —Argomenti paragonabili a quelli di Joannes Stabius

Conosciamo un gran numero di discorsi, trattati, sermoni, paraneisi e omelie dei secoli XVI–XVII che con argomentazioni teologiche si scagliano contro le commedie o i costumi carnevaleschi. Le ragioni sono sempre le stesse: questi attori sono gli schiavi di Satana (Guglielmo Baldesano, *Stimolo alle virtù*, 1592),⁵⁵ le attrazioni fanno dimenticare Dio agli spettatori, e li portano ai peccati capitali (Francisco Arias, *Profitto spirituale*, 1602);⁵⁶ e rappresentando colloqui amorosi, ruffianesimi, matrimoni finti “si fanno le donne prima meretrici che consorti, e s'insegna a' giovani a cercar moglie a loro capriccio, contro la volontà de' padri e l'ordin delle leggi” (Ottonelli, *Della Christiana Moderatione del teatro*, 1652).⁵⁷ Seguendo le parole di San Cipriano questi discorsi paragonano i comici alle meretrici, ma li ritengono peggiori perché questi eccitano vizi gravi in pubblico con parole e gesti osceni (Domenico Gori, *Trattato contro alle commedie lascive*, 1604).⁵⁸

⁵³ F. Nicolini: *Vita di Arlecchino*, *op.cit.*: 10–11.

⁵⁴ *Ibid.*: 10.

⁵⁵ F. Taviani: *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma: Bulzoni, 1969: 97.

⁵⁶ *Ibid.*: 128–132.

⁵⁷ R. Tessari: *Commedia dell'Arte...*, *op.cit.*: 23.

⁵⁸ F. Taviani: *La Commedia dell'Arte*, *op.cit.*: 136–141.

Il poema di Joannes Stabius invece non inveisce contro gli spettacoli sulla base di queste ragioni, ma si fonda sul principio secondo cui, avendo Dio creato gli uomini a sua immagine e somiglianza, imbruttire o mascherare la faccia dataci da Dio è un peccato mortale. Troviamo altre simili ragioni di condanna alle commedie nella letteratura ecclesiastica. Nell'anonimo *Discorso contra il Carnevale* (1607)⁵⁹ si condanna l'uso delle maschere in quanto invenzione del diavolo:

O enpia, o abbominevole introduzione vedere la faccia propria di alcuno donatali da Dio per speciale privilegio, alterarsi in un'altra e ben spesso cangiarsi in una di fiera! Ma che dico io di fiera? trasfigurarsi fino in quella del nemico dell'umana natura! Aver tanto ardimento l'uomo di poner sopra l'immagine del grande Iddio l'immagine del Diavolo! Ma che dico io ha ardimento, se mascherato ardisse di commetter cose anco diaboliche? Poiché qual scelerità non presume un mascherato? Qual freno di giustizia, di ragione o religione lo ritiene, mentre fa giudizio e si assicuri che, occulta la persona, sieno occulti li fatti?

Dell'origine infernale delle maschere tratta anche una poesia anonima del 1585, in cui Arlecchino viene paragonato a Cerbero, guardiano dell'ingresso degli inferi: "A Cerbéus fort tu ressembles / quand tu ioues masqué";⁶⁰ mentre Garzoni nomina Lucifero come primo portatore di una maschera: "La prima maschera che mai sia stata al mondo senza alcun dubbio fu l'angelo nero, che sotto il volto di malizioso serpe persuase alla prima madre l'orrido eccesso."⁶¹

9. Riassunto

Il "Franciscus Tabarinus" che appare nel manoscritto di Istvánffy è identificabile con Giovanni Tabarino, comico veneto che fu al servizio di Massimiliano II dal 1568 al 1574 e si esibì in eventi memorabili, di cui documenta il libro dei rendiconti di Massimiliano analizzato da Otto Schindler. Il motivo per cui il nome appare cambiato può essere dovuto a un errore del descrittore o del copista del testo; in quel tempo alla corte viennese lavoravano anche

⁵⁹ Anonimo: *Discorso contra il Carnevale. Dove si tratta delle maschere, et balli, et si dimostra come per interesse di Religione, e beneficio publico delle Città e privato de cittadini, si dovrebbe in tutto estirpare dal comun uso de' Cristiani*, 1607 (Taviani 1969: 70-81).

⁶⁰ *Historie plaisante des faits et gestes de Harlequin, comedien italien*, Paris, 1585. Citato da F. Nicolini: *Vita di Arlecchino*, *op.cit.*: 112., e R. Tessari: *Commedia dell'Arte...*, *op.cit.*: 27.

⁶¹ T. Garzoni: *Piazza universale di tutte le professioni*, Venezia, 1585: 278. Citato da R. Tessari: *Commedia dell'Arte...*, *op.cit.*: 27.

altri buffoni, per esempio lo spagnolo Francisco che viene menzionato nelle opere di Pandolfi, di Hadamowsky e in quelli di Schindler. Secondo un'altra ipotesi Tabarino ricevette il nome Giovanni del suo ruolo di "Zanni".

Non ho trovato una prova decisiva per la datazione del testo di Tabarino, poiché dalla sua posizione nell'*Apparatus Historicus* di Istvánffy non si può trarre alcuna conclusione in merito. Dopo l'intervallo tra il 1568 e il 1574, presumibilmente il più lungo soggiorno viennese di Tabarino fu il periodo dal 1568 al 1569. E fu a quel tempo, che Istvánffy poté venire in possesso del testo, forse proprio alla Dieta del 1569.

Supplemento 1: La trascrizione del testo di Tabarino

Francisci Tabarini Veneti, apud Maximilianum II. Imp. rem olim facetissimi Scurrae dicitur de uarijs hominum generibus.

- (1.) Disgraziadi sont i doctores de giure, quando dedit consilium credebat habere pecuniam et consultatorem uoltabant chalcagno sine sborsada.⁶²
- (2.) Desgraziadi sont i doctores fisichali, quando uisitabat infirmus tastabant pulsus, odorabant orinas, et quando i sono nel partirsi gli uien dato pro pagamento, un faremo il debito nostro.
- (3.) Desgraziadi sont i reuerendissimi pitochi, quando uerborauit gianua,⁶³ querendo limosina, e famula de domus respondit ille, ite in pacem.
- (4.) Desgraziati sont i merchatanti, che dopo i longi trafecchi, e i pericolosi uiaggi, quando i uen a far el balanzon⁶⁴ i troua il douer dar in gran quantitatem et il douer auer con pochi riceueri.
- (5.) Desgraziadi sont i soldati, quando i ambulat a la guerra, credendoui facere botinoni, et quando facere retornatio a domus ueniunt infante⁶⁵ nudi, tanquam natura creauit.
- (6.) Desgraziadi e i contadini di omnibus genere Rusticorum, quando cultiuauit terram, cum tauris suis et quando pensa de far il ricolto, tempesta dedit ruinam, conquassabit omnia, come sarebe à dir le uesture di le sue usor⁶⁶ in medio platea prouindere.
- (7.) Disgraziati sont i Ospidi, quando mettebant aquam in uinum pro uendere e la corte i fazzione ambulare per totam ciuitatem com lapidationem sferolam super schenam suam.

⁶² *Sborsada*: dal verbo *sborsare*.

⁶³ *Gianna* dal latino *ianua*

⁶⁴ *Balanzon*: 'bilancia', come nel nome del 'Dottor Balanzon'. Vedi anche F. Brevini: 'I poeti veneziani del Seicento', in: *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, Milano: Mondadori, 1999, I: 1080 e P. Contarini: *Vocabolario portabile del dialetto veneziano*, riveduto da V. Malamani, Venezia: Ancora, 1888: 23.

⁶⁵ *Infante*: nel senso di soldato, fante.

⁶⁶ *Usor*: moglie. Cfr. *La "Geste Francor" di Venezia*, ed. A. Rosellini, Brescia: La Scuola, 1986: 831.

- (8.) Desgracziadi sont i Chalzolari autem zauatinom quando tirabant cum dente corame et non potest adgiungere ad signum desideratum.⁶⁷
- (9.) Desgracziadi sont i sartori quando faciunt paio de chalcze noue o ueste, nichil auanzabat pro uso suo.
- (10.) Desgracziadi sont i uechi innamoradi quando i tol la moglie iuuenes in uenus che per non poter contentar i soi desiderii di reserbar super caput illi multitudinem cornuorum.
- (11.) Desgracziade e le Illustrissime Cortigianae, che dopo auer saciado doi o tre bordelli et habebant pro fatiga multitudinem morbum Gallicorum.
- (12.) Desgracziadi sont i Rufiani que dopo trafigar uerbis la sintatis amoris pro meritis suis super Asinus ascendet et pro chaezza la coda in manus tenebant con un quege⁶⁸ para le mosche sopra la schena.
- (13.) Desgracziadi sont i lader,⁶⁹ que post multam Rapinationem,⁷⁰ forca in auanzabitur pro fadiga suam.⁷¹
- (14.) Desgracziadi sont i sbirri quando i ua pro leuare i prigionii⁷² habebant uerberationem baculi, aut lapidationem.⁷³
- (15.) Disgracziadi e i Gioueni innamoradi che dopo auer sequitado i giorni, mesi, et i anni spazzigiando tante note al fredo dinanzi la porta dela cosa amata, batendo el son con denti facendo la consonanzia frigida, ueniunt stirpe Ruffianorum et dicit illi ambulate quia non est ordine.
- (16.) Desgracziade e le Doncelle que perdendo Vergenitatem suam sotto promessa di Principe e Segnore, quando retornant a domus suus ueniunt cum Ventronem gonfiatum, ubi parturino dum que cognominatur mulum.
- (17.) Desgracziati sont i Marinari, che facendo Nauigationes & post uiagium suum habebant pro fadiga et merito, multitudinem pediculorum.

⁶⁷ *Baldus* 8, 501: "non [erit] qui scarparum turet cum dente coramum", Ugo Enrico Paoli: 'Per una futura edizione delle Maccheronee del Folengo: Osservazioni di critica del testo,' *Giornale storico della letteratura italiana* CXII, 1938: 15. Cfr. anche in un canto popolare di Veglia: "Ma el caligher ('calzolaio') de la sporca cosa, / Che tira lo corame co la boca! / Ma el caligher de la sporca gente, / Che tira lo corame co li denti!", A. Ive: 'Canti popolari in veglioto odierno', *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari* 21, 1902: 118.

⁶⁸ *Quege*: forse dal *coega* 'cotenna'. G. Patriarchi: *Vocabolario Veneziano e Padovano co' termini e modi corrispondenti Toscani*, Padova, 1821: 51.

⁶⁹ *Lader*: 'ladro' nel dialetto lombardo. G. Massariello: 'Lombardia', in: *Profilo dei dialetti italiani* 3. A cura di M. Cortelazzo. Pisa: Pacini, 1988: 18.

⁷⁰ Emendato dal *Rapidationem*.

⁷¹ Cfr. Folengo: *Baldus*, 3, 529: "officium quibus est ladros adscribere forchis".

⁷² *Leuare prigionii*: 'far prigioniero', 'arrestare'.

⁷³ Si può leggere uno sfogo contro gli sbirri anche nel *Baldus*: 5, 504-567.

Supplemento 2: La trascrizione del testo Joannes Stabius a Dubnice

Joannes Stabius a Dubnice:

Carmen graphicum de Bacchanalibus⁷⁴

[...]

Hic etenim fugiens nunc illuc praepete cursu,
 Et mox hic iterum relegens vestigia, certum
 Nescit habere locum, Ceu quondam insanus Orestes.
 Ille refert varios motus ritusque nefandos
 Improbus, et reliquae praebens spectacula plebi,
 Gesticulatur, et hac generat ratione cachinnos.
 Nec satis hoc: alius maculans sua turpiter atro
 Ora colore, nigros nigredine uincere certat
 Atyopas: alius laruis deformibus omnem
 velatus faciem, quod tandem nescio monstrum
 Apparet, sic nempe colunt tua numina Bacche.
 Christus deseritur, pro Christo numina Bacchi.
 O infoelices, quid nos, quid quaeso coegit
 Tam dirum patrare nefas, tam grande piaculum?
 Hem pudet illius vos etquid imaginis, ipse
 Quam vobis tribuit Deus et mandauit habere.
 Non tenet hac certe quicquam formosius ordo
 Immensus rerum: tanto est ornata decore.
 Quid si forte suam desideret oro figuram
 Omnipotens genitor, qui solus cuncta gubernat
 Illáne in vobis posset gaudere reperta?
 Quid si forte suo iam nunc vos lumine spectet
 An non haec merito fundat de pectore uerba?
 “Haecine mortales mea, quam gestatis imago?
 Hosne dedi uultus uobis, haec illa figurae
 Forma meae? non uos tales mea dextera finxit.
 Hic iterum Sathanas, astu molitus iniquo,
 Imposuit uobis, quosque in sua retia traxit.
 Nubivagis etiam tranantes aera pennis
 Agnosco volucres, nec non genus omne ferarum
 Agnosco: manuum nam sunt quoque plasma mearum.
 At quae sint generis primordia nescio vestri.”
 Nonne inquam merito uoces emitteret istas,
 Aut non dissimiles picti fabricator Olympi?
 Et quid praeterea vesanius obsecro, quam sic
 Insanire hominem, quam perdere taliter horas?

⁷⁴ Nella prima parte del poema l'autore racconta degli sbevazzamenti dell'età di Bacco: ma queste sono cose da pazzi siccome nessuno può andare in paradiso in stato di ubriachezza.

An quoque stultitiae tempus dandum esse putamus?
Nam si quis reliquis haec patrare diebus,
Aut nihil est aut modicum mentis uideatur habere.
Cur et nunc igitur tales non tollimus actus,
Quae consueuerunt alias inferre pudorem?⁷⁵

⁷⁵ (146r-v). La poesia seguente nel codice: *Naeniae in mortem Caesaris Ferdinandi Ad Reuerendum Dominum Dominum Nicolaum Olabum...*, Mathias Ebeczky. (Dunque può essere datata al 1564.)