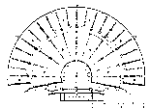


Altre
visioni

160



Atlanti per la Storia
dello spettacolo - 3
Coordinati da Renzo Guardenti

Renzo Guardenti

*Il presente volume è pubblicato col contributo del
Dipartimento di Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo
dell'Università degli Studi di Firenze
(Fondo dipartimentale cofinanziamento pubblicazioni
e CT_GUARDENTITEATRO)*

Atlante iconografico La Commedia dell'Arte

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2023
via Zara, 58 – 56028 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-474-5


Titivillus

Indice

p. 7	La Commedia dell'Arte nell'arte
33	Elenco delle illustrazioni
55	Illustrazioni
57	<i>Iconografie delle origini</i>
77	<i>Nelle strade e nelle piazze</i>
89	<i>La Commedia dell'Arte in Francia tra pratiche sceniche e mito figurativo</i>
143	<i>Oltre il palcoscenico: la vita delle maschere nell'Europa del Settecento</i>
179	<i>Dopo la Commedia dell'Arte</i>
201	Bibliografia
209	Indice dei nomi

LA COMMEDIA DELL'ARTE NELL'ARTE

A quasi cinque secoli di distanza dalla nascita delle prime compagnie professionistiche italiane, la Commedia dell'Arte non cessa di alimentare il proprio mito¹. Lo fa attraverso le pratiche di attori e registi: si pensi, tra

¹ A partire dai pionieristici lavori di Pierre-Louis Duchartre (*La Comédie Italienne. L'improvisation, les canevas, vies, caractères, portraits, masques des illustres personnages de la Commedia dell'Arte*, Paris, Librairie de France, 1924), Agne Beijer con lo stesso Duchartre (*Recueil de plusieurs fragments des premières comédies italiennes qui ont été représentées en France sous le règne de Henry III. Recueil dit de Fossard, conservé au Musée national de Stockholm / présenté par Agne Beijer, Conservateur du Musée Théâtral de Drottningholm. Suivi de compositions de rhétorique de M. Don Arlequin / présentées par P. L. Duchartre*, Paris, Editions Duchartre et Van Buggenhoudt, 1928) e Charles Sterling (*Early Paintings of the Commedia dell'Arte in France*, in «The Metropolitan Museum of Art Bulletin», new series, vol. 2, n. 1, Summer 1943, pp. 11-32), la letteratura critica sull'iconografia della Commedia dell'Arte ha conosciuto negli ultimi decenni un considerevole incremento. Di questo repertorio bibliografico, spesso caratterizzato da contributi disseminati in volumi miscelanei e riviste specialistiche e solo raramente costituito da monografie specifiche, renderemo qui conto in maniera sintetica e senza pretesa di esaustività, limitandoci agli studi riferibili alle grandi partizioni dell'iconografia sulla Commedia dell'Arte e rinviando all'occorrenza ad altri lemmi bibliografici debitamente indicati in nota e, più in generale, alla bibliografia di questo volume. Tra gli studi di carattere complessivo si segnalano per il ricco corredo iconografico i volumi di Cesare Molinari, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985 e di Robert L. Erenstein, *De geschiedenis van de Commedia dell'Arte*, Amsterdam, International Theatre Bookshop, 1985. Un percorso dedicato alla presenza della Commedia dell'Arte nelle arti figurative dalla metà del Cinquecento alla fine del Novecento è invece offerto da Linne Lawner, *Harlequin on the Moon. Commedia dell'Arte and Visual Arts*, New York, Abrams, 1998. Per quanto riguarda l'iconografia della Commedia dell'Arte dalle origini fino agli anni Venti del Seicento, imprescindibile punto di riferimento è il fondamentale volume di Margaret 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, che propone e analizza rigorosamente un amplissimo repertorio figurativo, ridiscutendone anche la relativa letteratura critica. Sempre per lo stesso periodo va ricordato anche Paul Castagno, *The Early Commedia dell'Arte. 1550-1621. The Mannerist Context*, New York, Peter Lang, 1994. Per ciò che riguarda invece l'iconografia sei e settecentesca, in particolare per il versante francese, si vedano Renzo Guardenti, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia,*

la seconda metà del Novecento e questo primo scorcio del nuovo millennio, alle esperienze di Strehler, Dario Fo, Leo De Berardinis, Marco Martinelli, giusto per limitarsi ad alcuni dei maggiori protagonisti del teatro italiano. Ma lo fa anche mediante la progressiva e continua sedimentazione di tracce figurative: ancora oggi, infatti, nell'universo delle iconografie teatrali non è raro imbattersi in nuove immagini ispirate al teatro delle compagnie italiane sei e settecentesche. Alla lunga durata del fenomeno teatrale, che si riverbera fino ai nostri giorni, si affianca dunque la lunga durata del suo epifenomeno figurativo, ulteriore testimonianza delle capacità mitopoietiche della Commedia dell'Arte. Sviluppatesi quasi in perfetta coincidenza all'apparire del teatro dei comici di mestiere, e diffuse in Europa già a partire dalle prime tournées delle compagnie italiane, l'iconografia della Commedia dell'Arte si è sedimentata nel tempo in un repertorio di imponenti dimensioni², quantificabile in qualche migliaio di immagini, vero e proprio unicum nella storia dello spettacolo occidentale almeno fino all'avvento delle moderne tecniche di riproduzione analogica dell'immagine. Realizzate per mezzo di un ampio ventaglio di tecniche artistiche (disegni dipinti incisioni affreschi statue porcellane tarsie arazzi) e secondo finalità differenti (promozionali illustrative documentarie decorative), queste immagini raffigurano disparati soggetti direttamente o indirettamente riferibili al teatro dell'Arte: scene di commedie, spettacoli di attori saltimbanchi ciarlatani performers, storie di maschere, scene del Carnevale, ritratti di maschere attori³ personaggi, aspetti della vita teatrale.

pratica scenica, iconografia, Roma, Bulzoni, 1990, 2 voll.; François Moureau, *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Paris, Klincksieck, 1993; Id., *Le goût italien dans la France rocaille. Théâtre, musique, peinture (v. 1680-1750)*, Paris, PUPS, 2011. Per la diffusione del gusto della Commedia dell'Arte nell'Europa del Settecento, specie in area tedesca e in particolare nel contesto delle produzioni ceramiche, si rinvia invece a Meredith Chilton, *Arlequin Unmasked. The Commedia dell'Arte and Porcelain Sculpture*, New Haven CT, Yale University Press, 2001 e *Commedia dell'Arte. Fest der Komödianten*, a cura di Reinhard Jansen, Stuttgart, Arnoldsche, 2001.

² Sui problemi metodologici riguardanti la costituzione del repertorio si veda Renzo Guardenti, *The Iconography of the Commedia dell'Arte: Figurative Recurrences and the Organization of the Repertory*, in *European Theatre Iconography. Proceedings of the European Science Foundation Network (Mainz, 22-26 July 1998; Wassenaar, 21-25 July 1999; Poggio a Caiano, 20-23 July 2000)*, a cura di Christopher Balme, Robert L. Erenstein, Cesare Molinari, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 197-206.

³ Sulla ritrattistica degli attori dell'Arte, in particolare per ciò che riguarda la famiglia Andreini, si ricordano i contributi di Stefano Mazzoni, *La vita di Isabella*, in *L'arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, a cura di Gerardo Guccini, numero monografico di «Culture Teatrali», n. 10, primavera 2004, pp. 85-105 e Maria Ines Aliverti, *An Icon for a New Woman: a Previously Unidentified Portrait of Isabella Andreini by Paolo Veronese*, in «Early Theatre.

Questo *corpus* copre gran parte degli elementi costitutivi della Commedia dell'Arte, documentandone i diversi aspetti, le influenze esercitate o subite, le ricadute estetiche e culturali, la vita materiale e l'aura leggendaria degli attori, l'immagine filtrata e distorta dalle visioni di numerosi artisti. L'iconografia della Commedia dell'Arte si configura dunque non solo come una storia per immagini parallela a quella desumibile dalle fonti letterarie, ma assume anche una funzione di modello epistemologico per le discipline dello spettacolo.

Queste figurazioni testimoniano inoltre che, parallelamente al teatro venduto, in diversi paesi europei si sviluppò un'economia che da questo teatro trasse spunto e sostentamento, perpetuandone la memoria mediante figurazioni reali o fantastiche capaci di penetrare anche negli ambienti più popolari. Di questa produzione figurativa sicuramente beneficiarono gli stessi comici – che talvolta ne furono addirittura i promotori – e non è azzardato ritenere che queste immagini, costitutive di un vero e proprio mito figurativo, abbiano avuto un ruolo determinante nella diffusione della Commedia dell'Arte, contribuendo alla sua sopravvivenza. È quindi evidente che, a fronte dell'ampiezza cronologica e delle molteplici articolazioni che caratterizzano l'iconografia della Commedia dell'Arte, non potremo che tendere a una trattazione parziale; parimenti, nella costruzione del percorso di questo atlante, le omissioni prevarranno di gran lunga sull'esautività, privilegiando piuttosto una visione finalizzata a mettere in evidenza alcuni dei più importanti elementi strutturali del fenomeno: l'iconografia delle origini, la dimensione popolare della Commedia dell'Arte, la sua diffusione in Francia e il suo mito figurativo, la vita delle maschere fuori dal teatro durante il Settecento, la loro presenza nell'immaginario artistico dall'Ottocento ai nostri giorni.

Non possiamo stabilire quali siano stati i primi documenti figurativi sulla Commedia dell'Arte. È certo, tuttavia, che già dalla fine del Cinquecento iniziano a diffondersi, in Italia e in Europa, numerose immagini dedicate

A Journal Associated with the Records of Early English Drama», vol. 11, n. 2, 2008, pp. 159-180; ancora di Aliverti, *Un Unknown Portrait of Tiberio Fiorilli*, in «Theatre Research International», vol. 23, n. 2, 1998, pp. 127-132 e *I ritratti delle attrici della Commedia dell'Arte: ricerche recenti e problemi di metodo*, in *Teatro e Imagens. Actas do 1.º Encontro OPSIS Base Iconográfica de Teatro em Portugal*, Lisboa, Edições Colibri-Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2011, pp. 25-42; più in generale sull'iconografia d'attrice si rinvia a Renzo Guardenti, *Attrici in effigie*, in *L'arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini*, cit., pp. 55-71, ora in Id., *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale*, Imola, Cue Press, 2020, pp. 52-69.

a personaggi, scene e forse anche attori del nuovo fenomeno teatrale. La gamma delle tecniche artistiche impiegate, la varietà e l'articolazione dei contesti di produzione, sia artistica che teatrale, testimoniano la crescente vitalità della forma spettacolare, capace di rivolgersi a pubblici differenziati – da quello eterogeneo delle piazze e degli stanzoni da commedia agli altolocati spettatori delle corti italiane ed europee. Queste immagini, quindi, si diffondono presso un pubblico borghese o forse anche popolare per mezzo di xilografie (come la notissima Raccolta Fossard di Stoccolma, riferibile a uno spettacolo di comici italiani a Parigi) o di incisioni su rame (come le scenette di Ambrogio Brambilla della fine del Cinquecento); si fissano in figurazioni che documentano singolari momenti di convivenza tra comici e membri di corti straniere (come il dipinto *Comici alla corte di Carlo IX* del Musée Baron Gérard di Bayeux); circolano, documentando situazioni di contiguità tra ciarlatani, saltimbanchi e comici, negli *Alba amicorum*, i quaderni degli studenti viaggiatori di fine Cinquecento e inizio Seicento (fig. 42) o nelle note incisioni di Giacomo Franco (fig. 41); si dispongono in cicli di affreschi come quelli della Narrentreppe del castello bavarese di Trausnitz a Landshut, oppure in raffinate e singolari gallerie di personaggi, come il codice di Dionisio Menaggio, realizzato con un variopinto collage di piume di uccello⁴ (figg. 28-31).

Cominciamo in ogni caso col soffermarci su alcuni aspetti significativi della Commedia dell'Arte degli esordi confrontandoci con alcune immagini che, collocandosi all'inizio della parabola iconografica, assumono un valore dichiaratamente paradigmatico. Si consideri l'incisione *Che diavolo è questo...* di Ambrogio Brambilla (fig. 10), che presenta in nove vignette altrettanti *sketches* che vedono impegnati Zanni e il Magnifico, e occasionalmente l'innamorata, la fantesca, il capitano. Si tratta di scenette minimali, improntate a una dimensione prevalentemente fisica e performativa: la rissa tra zanni, il Magnifico schiaffeggiato e poi sbeffeggiato, il ballo, la cova degli Zanni, la toilette e poi il clistere del Magnifico, il Magnifico cavadenti, il Capitano ubriaco. La serie di Brambilla bene interpreta lo spirito di una Commedia dell'Arte primordiale, drammaturgicamente e scenicamente fondata su rozze dinamiche tra pochi personaggi e può essere considerata come il pendant figurativo di uno dei primi nuclei drama-

⁴ Sui collages di Menaggio si veda Claudia Burattelli, *I comici dell'Arte nelle tavole in piume d'uccello di Dionisio Menaggio (1618)*, in *Immagini di teatro*, numero monografico di «Biblioteca Teatrale», n.s., nn. 37-38, 1996, pp. 197-212.

turgici della Commedia dell'Arte, il noto duetto *Dialogo de un Magnifico con Zani bergamasco*⁵.

Al polo opposto, il dipinto *Comici alla corte di Carlo IX* ritrae dignitari di corte e personaggi della Commedia dell'Arte còliti in caratteristici atteggiamenti sullo sfondo di un padiglione in pietra e di un giardino all'italiana (fig. 22). L'immagine ha attirato l'attenzione di diversi studiosi: per Maurice Sand rappresenterebbe un balletto eseguito nel 1572 dai membri della corte di Francia nei costumi delle maschere dell'Arte⁶ – il Duca di Guisa (Scaramuccia), il Duca d'Angiò (Arlecchino), il Cardinale di Lorena (Pantalone), Caterina de' Medici (Colombina), il re Carlo IX (Brighella)–; Pierre-Louis Duchartre identifica undici personaggi del dipinto (tra cui anche il presunto autore, Franz Pourbus il Vecchio) sulla base di una iscrizione apposta su un pannello ligneo aggiunto alla parte inferiore del quadro e ritiene che la troupe raffigurata sia quella dello Zan Ganassa Alberto Naselli⁷; Charles Sterling, invece, ritiene che l'iscrizione apposta al dipinto non abbia valore documentario e respinge l'attribuzione al Pourbus, mentre concorda con Duchartre nel considerare il quadro come la più antica raffigurazione di una scena di Commedia dell'Arte⁸; infine c'è chi, come Siro Ferrone, riconosce nell'adolescente dall'abito a toppe multicolori, raffigurato alle spalle del Magnifico, Tristano Martinelli, l'inventore della maschera di Arlecchino, mentre l'uomo avvolto in un mantello sulla sinistra del quadro sarebbe identificabile con suo fratello Drusiano, ritratto come capocomico⁹.

Ma al di là delle differenti interpretazioni il dipinto documenta soprattutto la capacità di diffusione in Francia della Commedia dell'Arte già intorno agli anni Settanta del Cinquecento, unitamente all'acquisizione, come forma spettacolare, di uno statuto tale da essere agevolmente accolta negli elitari contesti delle corti europee, come risulta anche, alla stessa altezza cronologica, dai celebri affreschi della Narrentreppe (Scala dei Buffoni) del Castello di Trausnitz, realizzati da Alessandro Scalzi detto il Paduano.

⁵ Cfr. Ester Cocco, *Una compagnia comica italiana nella prima metà del secolo XVI*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. LXV, 1915, pp. 55-70.

⁶ Cfr. Maurice Sand, *Masques et Bouffons. Comédie Italienne*, textes et dessins par Maurice Sand, gravures par A. Manceau, préface par George Sand, Paris, A. Lévy Fils, 1860, vol. I, p. 43.

⁷ Cfr. Pierre-Louis Duchartre, *La Comédie Italienne*, cit., pp. 79-80.

⁸ Cfr. Charles Sterling, *Early Paintings of the Commedia dell'Arte in France*, cit., pp. 14-15.

⁹ Cfr. Siro Ferrone, *La Commedia dell'Arte*, in *Breve storia del teatro per immagini*, a cura di Luigi Allegri et al., Roma, Carocci, 2008, pp. 106-111.

Gli affreschi, che si snodano seguendo lo sviluppo della scala a chiocciola che collega i vari piani del castello, presentano scene con personaggi della Commedia dell'Arte raffigurati a grandezza naturale, tra le quali si inseriscono alcune figurazioni allegoriche. Generalmente associate a una rappresentazione di una 'Comedia all'improvviso alla italiana' realizzata nel 1568 da Orlando di Lasso e Massimo Troiano per le nozze tra Guglielmo V di Baviera e Renata di Lorena, queste immagini non possono tuttavia essere riferite a spettacoli specifici. Esse, presentando scene tipiche del repertorio dell'Arte (serenate, lazzi di bastonatura, Zanni ingordi, Pantaloni, ruffiane e Innamorate...) (figg. 1-7), sono piuttosto testimonianza del diffondersi in area germanica del gusto per pratiche buffonesche connesse alla Commedia dell'Arte¹⁰.

Diverso è invece il caso delle notissime xilografie della Raccolta Fossard di Stoccolma, l'ampio repertorio iconografico creato nella seconda metà del Seicento da François Fossard, *Intendant Ordinaire de la Musique* di Luigi XIV, e costituito da disegni e stampe dedicate a feste, magnificenze reali, spettacoli, funerali. La raccolta, probabilmente realizzata da Fossard con la prospettiva di poterla vendere al re, fu smembrata dopo la morte del musicista nel 1702: una parte è conservata presso la Kongelige Bibliotek di Copenaghen¹¹, l'altra, che più ci interessa, si trova al Nationalmuseum di Stoccolma, e fu acquisita dall'ambasciatore di Svezia a Parigi e collezionista Carl Gustav Tessin, che nel 1738 riunì le ottantacinque stampe anonime che compongono la serie in un volume di quarantotto fogli. Il volume fu poi ritrovato da Agne Beijer all'inizio degli anni Venti del Novecento in un fondo non catalogato del Nationalmuseum: lo stesso studioso svedese nel 1928 pubblicò insieme a Pierre-Louis Duchartre quarantaquattro stampe della serie col titolo *Recueil de plusieurs fragments des premières comédies italiennes*¹². La serie è stata oggetto di numerosi studi: qui ci limiteremo a una sintesi, rinviando piuttosto agli importanti lavori di Margaret A. Katritzky che la analizzano sia ripercorrendone la filiera storiografica sia mettendola in relazione con alcune copie prodotte in ambito tedesco. Queste incisioni furono realizzate verso il 1584-1585 a Parigi; si può anche

ipotizzare che siano state prodotte da una delle botteghe dei *peintres en bois* della rue Montorgueil, non lontana dal teatro dell'Hôtel de Bourgogne. Incerta è la loro destinazione. Poiché ogni stampa è corredata da una doppia didascalia – una nel margine superiore con i nomi dei personaggi, l'altro, nel margine inferiore, che illustra la situazione raffigurata – è stato ipotizzato che la serie potesse svolgere una funzione simile a quella del libretto d'opera, agevolando per mezzo di immagini e didascalie la comprensione dello spettacolo presso il pubblico francese¹³. In effetti la serie potrebbe verosimilmente illustrare una commedia rappresentata da una compagnia dell'Arte durante una tournée francese negli anni Ottanta del Cinquecento. Questa ipotesi si fonda sull'analisi e la messa in sequenza di un gruppo di diciotto stampe della raccolta, permettendo così di ricostruire nelle sue linee generali l'intreccio di una commedia, il cui tema di fondo potrebbe essere costituito dalle disgrazie amorose di Arlecchino. Ma al di là delle ipotesi formulate a questo proposito da Mastropasqua¹⁴ e, più recentemente, da Katritzky¹⁵, la Raccolta Fossard assume un significativo valore documentario in rapporto alla dimensione spettacolare e agli aspetti performativi della Commedia dell'Arte. Queste immagini infatti illustrano pratiche sceniche credibili, pienamente compatibili col bagaglio tecnico e performativo dei comici dell'Arte della prima generazione: si pensi alla presenza dell'elemento musicale e canoro (fig. 12), agli episodi di marca acrobatica (fig. 13), a quelli in cui la dimensione erotica si manifesta in situazioni decisamente esplicite¹⁶ (fig. 15).

Negli stessi anni in cui vengono prodotte le xilografie della Raccolta Fossard appaiono alcuni dipinti – anch'essi di area fiamminga come il citato *Comici alla corte di Carlo IX* – che attestano la vitalità della Commedia

¹³ Cfr. *ivi*, p. 14.

¹⁴ Cfr. Fernando Mastropasqua, *Lo spettacolo della Collezione Fossard*, in Fernando Mastropasqua e Cesare Molinari, *Ruzante e Arlecchino. Tre saggi sul teatro popolare del Cinquecento*, Parma, Studium Parmense, 1970, pp. 91-125; Id., *Pantalone ridicola apparenza – Arlecchino comica presenza*, in *Alle origini del teatro moderno. La Commedia dell'Arte*, atti del convegno di studi (Pontedera, 28-29-30 maggio 1976), a cura di Luciano Mariti, Roma, Bulzoni, 1980, pp. 97-103.

¹⁵ Per gli studi di Katritzky si rinvia alla sintesi della stessa autrice in *The Art of Commedia*, cit., pp. 107-119.

¹⁶ Sulla licenziosità degli spettacoli dell'Arte, che tuttavia non trova un pieno riscontro nell'iconografia, si vedano ad esempio Pierre de L'Estoile, *Mémoires. Journaux de P. de L.*, publiés par Brunet, Champollion [et al.], Paris, A. Lemerre, 1875-1896, v. I., p. 189 e Domenico Gori, *Trattato contra alle commedie lascive*, 1604 c., citato in Ferdinando Taviani, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. I. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969, p. 141.

¹⁰ Cfr. Daniele Vianello, *L'arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*, Roma, Bulzoni, 2005, pp. 161-180.

¹¹ Si vedano, di Bent Holm, *Solkonge og Månekejer Fossard Teaterbilleder*, København, Gyldendal, 1991 e *La Raccolta Fossard «di Copenaghen»*, in «Teatro e Storia», a. VII, n. 1, 1992, pp. 73-97.

¹² Agne Beijer e Pierre-Louis Duchartre, *Recueil de plusieurs fragments des premières comédies italiennes*, cit.

dell'Arte. È il caso del noto dipinto di attribuito a François Bunel il Giovane (fig. 9), vero e proprio compendio visivo degli elementi strutturali della Commedia dell'Arte, che riflette la canonica suddivisione della compagnia comica in Vecchi, Innamorati e Zanni, illustrando icasticamente il nucleo drammaturgico fondamentale dell'opposizione tra Vecchi e Innamorati, con l'inevitabile corollario di beffe e lazzi zanneschi. Oppure si veda il celebre quadro del Musée Carnavalet di Parigi (fig. 21), di cui è stato messo in luce lo stretto rapporto con la Raccolta Fossard e che illustra palesemente il gioco delle opposizioni drammaturgiche tra i personaggi. Grazie a questi quadri la Commedia dell'Arte inizia a definirsi anche come genere pittorico, dando origine a vere e proprie gallerie teatrali, magari raggruppando idealmente, sulla carta e sulla tela, attori di differenti generazioni, come nel caso del più famoso dipinto appartenente a questa tipologia, quello dei *Farceurs Français et Italiens*, su cui ci soffermeremo in seguito.

È stato detto che queste immagini propongono scene tipiche, convenzionali e pubblicitarie¹⁷. Sono gli stessi comici dell'Arte ad accorgersi della potenza mediatica delle immagini, che nel corso del secolo XVII diventano rapidamente veicolo promozionale. È il caso dell'Arlecchino Tristano Martinelli che, sia pure secondo modalità riconducibili a dinamiche proprie delle pratiche buffonesche, in occasione del matrimonio tra Enrico IV e Maria de' Medici tra la fine del 1600 e l'inizio del 1601 pubblicò a Lione le *Compositions de Rhétorique de Mr Don Arlequin*¹⁸. Si tratta di uno strano libretto composto da una settantina di pagine bianche, una lettera in versi dedicata ai reali di Francia – vera e propria *captatio benevolentiae* del buffone solitario – e sette xilografie, cinque raffiguranti Arlecchino, una Pantalone (fig. 26) e l'altra il Capitano (fig. 27). Le *Compositions de Rhétorique*, che si collocano sullo sfondo delle strategie editoriali dei comici dell'Arte, sono un reperto di eccezionale importanza. Esse sono non solo

testimonianza del doppio registro di parola e immagine su cui si fondava il progetto autopromozionale di Martinelli, ma fissano alcune posizioni di base del personaggio, adottate poi da molti interpreti delle generazioni successive e rispondenti a una sorta di codice della 'recitazione energica'¹⁹: la testa insaccata tra le spalle, le mani appoggiate alla cintura abbassata sui fianchi, il gioco di gambe – una distesa e l'altra piegata – che allude e prelude al caratteristico incedere del personaggio (fig. 23).

I primi anni Venti del Seicento vedono la comparsa dei *Balli di Sfessania*, ventiquattro acqueforti realizzate intorno al 1622 dall'incisore Jacques Callot, rientrato in Francia da un lungo soggiorno fiorentino. Queste immagini contendono forse alla Raccolta Fossard il primato della più famosa serie di incisioni dedicata alla Commedia dell'Arte. Ognuna delle incisioni dei *Balli di Sfessania* presenta una coppia di personaggi in primo piano, raffigurata in atteggiamenti caratteristici e identificata da un'iscrizione che ne riporta i nomi, alcuni indubbiamente riferibili alla Commedia dell'Arte (Riciulina, Metzetin, Mestolino, Pulliciniello, Scaramuccia, Fracischina, Gian Farina, le innamorate – Signora Lucia, Lucrezia, Lavinia, Lucrezia –, i vari Capitani – Bonbardon, Spessa Monti, Cardoni etc. –), altri di derivazione verosimilmente fantastica (Cucorongna, Pernovalla, Ratsa di Boio, etc.). Non sempre è evidente la corrispondenza tra l'iscrizione e il personaggio raffigurato. L'azione di questi personaggi si svolge *en plein air* sullo sfondo di un profilo urbano variamente tratteggiato, mentre le figurine che popolano il secondo piano delle stampe si esibiscono di fronte a un pubblico più o meno folto in azioni di vario tipo – giochi di forza e acrobazie, momenti musicali, lazzi di bastonatura, danze e comici duelli –, oppure recitano su un palco improvvisato (fig. 37). Ma ciò che attrae maggiormente l'attenzione è l'assetto corporeo di alcuni personaggi che compaiono in primo piano (figg. 38-39). Essi sono stati raffigurati da Callot in pose contorte esaltanti le masse muscolari delle braccia e delle gambe, veri e propri balletti giocati sul registro di movimenti quasi spasmodici, talvolta caratterizzati da una palese dimensione oscena: Capitani che usano la spada come un fallo e personaggi zanneschi che offrono spensieratamente il deretano (fig. 35). Nell'immaginario teatrale queste immagini sono diventate l'emblema di una Commedia dell'Arte tutta incentrata su una dimensione fisica e performativa, sul lazzo posturale e acrobatico, sulla contorsione e

¹⁹ Cfr. Ferdinando Taviani, *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte*, in «Teatro e Storia», a. I, n. 1, 1986, pp. 25-75.

¹⁷ Cfr. Charles Sterling, *Early Paintings of the Commedia dell'Arte in France*, cit., p. 29.

¹⁸ *Compositions de Rhétorique de Mr Don Arlequin, Comitorum de civitatis Novalensis, Corrigidor de la bonne lingua Francese et Latina, Conductier de Comediens, Connestable de Messieurs les badaux de Paris, et capital ennemi de tut les laquais inventeurs desrobber chapiaux*, Imprimé dela le Bout du Monde, s.l., s.d. [ma Lione 1600 o 1601]. Sulle *Compositions* si vedano almeno Armand Baschet, *Les Comédiens Italiens à la Cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV et Louis XIV*, Paris, Plon, 1882, p. 116; Sara Mamone, *Firenze e Parigi due capitali dello spettacolo per una regina: Maria de' Medici*, Cinisello Balsamo, Silvana, 1988, p. 137; Siro Ferrone, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 191-193.

il trionfo del corpo. Al polo opposto vi è chi, come Donald Posner²⁰, ha escluso che queste immagini siano una diretta testimonianza delle pratiche performative della Commedia dell'Arte: esse illustrerebbero piuttosto una danza moresca, detta appunto Sfessania, di probabile derivazione turca, praticata in area napoletana durante il secolo XVII e rappresentata nella sequenza di immagini in una popolare ambientazione foranea. In realtà, il legame col teatro delle compagnie professionistiche italiane non può essere completamente negato. I *Balli* mantengono infatti il loro rapporto con la Commedia dell'Arte non solo per il tramite di alcuni personaggi in primo piano – come Riciulina e Metzin, Scaramuccia e Fricasso, Fracischina e Gian Farina, oppure dall'endiadi Zanni/Innamorata (Pulliciniello-Signora Lucrezia o Signora Lucia-Trastullo) –, ma anche grazie alle figure del secondo piano, che ora paiono replicare alcune scene del primo, ora invece presentano situazioni che, all'epoca di Callot, erano ormai entrate a far parte della tradizione scenica della Commedia dell'Arte: bastonature, comiche tenzoni tra Zanni e Capitani, cavalcature al contrario, performances acrobatiche, asinelli spinti alla marcia a colpi di mantice nel posteriore: vere e proprie persistenze sceniche²¹, capaci di transitare attraverso i decenni e di nazione in nazione, riversandosi nelle pratiche di palcoscenico e sedimentandosi nella documentazione figurativa anche grazie all'apporto individuale degli artisti. Qui, nei *Balli di Sfessania*, esse vengono rivisitate alla luce del temperamento di Jacques Callot, capace di reinterpretare, mediante una trasfigurazione fantastica, una delle più importanti forme spettacolari del suo tempo, con cui era sicuramente entrato in contatto durante il lungo soggiorno italiano.

Ma rivolgiamo ora la nostra attenzione alla Commedia dell'Arte in Francia. Già dalla fine del Cinquecento Parigi era diventata terra di elezione per numerose compagnie dell'Arte le quali, nel corso del secolo successivo, dettero vita a un processo di progressiva e capillare penetrazione nel tessuto

²⁰ Cfr. Donald Posner, *Jacques Callot and the Dances Called Sfessania*, in «The Art Bulletin», vol. 59, n. 2, 1977, pp. 203-216. Sulla serie di Callot si vedano anche Alessandro Pontremoli, *I Balli di Sfessania. Trasgressione iconografica tra visione e realtà*, in *La farsa. Apparenze e metamorfosi sulle scene europee*, a cura di Silvia Carandini, Pisa, Pacini, 2015, pp. 189-217 e il recentissimo volume di Valentina Confuorto, *I Balli di Sfessania. Storia, migrazioni e presenza teatrale di una danza moresca napoletana*, Bulzoni, Roma, 2023.

²¹ Sul tema si veda Renzo Guardenti, *Iconografia della Commedia dell'Arte: compresenza e trasversalità di pratiche spettacolari, persistenze sceniche e iconografiche*, in «Sinestesiaonline», a. XII, n. 39, 2023, pp. 1-25 (http://sinestesiaonline.it/wp-content/uploads/2023/06/20_Sinestesiaonline39_Guardenti.pdf).

culturale e teatrale parigino che nel 1660 portò alla stabilizzazione della compagnia dello Scaramuccia Tiberio Fiorilli, conosciuta anche col nome di Ancien Théâtre Italien e attiva fino al 1697, anno della sua soppressione per volere di Luigi XIV²². La crescente presenza degli attori a Parigi e poi la loro permanenza nella capitale francese per quasi un quarantennio favorirono lo svilupparsi di una iconografia a loro espressamente dedicata. Numerosi disegnatori, incisori e pittori si produssero nella realizzazione di una copiosa messe di immagini che ritraevano attori, personaggi, scene di commedie, spesso veicolate per mezzo dell'arte dell'incisione, consentendo così la diffusione della forma spettacolare anche con finalità pubblicitarie. Tracce evidenti di questo processo sono individuabili, a partire dagli anni Trenta del secolo XVII, in alcune stampe raffiguranti personaggi del teatro italiano (Arlecchino, Scaramuccia, il Dottore, Brighella e Trivellino, Pulcinella e Pantalone) realizzate da importanti artisti e incisori dell'epoca (Jérémiás Falck, Grégoire Huret, Gilles Rousselet, Charles Le Brun, Jean I Le Blond, François Joullain). Alcune di queste immagini²³ sono state successivamente utilizzate come modelli per la composizione del dipinto intitolato *Farceurs Français et Italiens* (1670), probabilmente attribuibile al pittore leccese Antonio Verrio e conservato alla Comédie-Française²⁴ (fig. 52). Sullo sfondo di una scena prospettica di città, compaiono i più rappresentativi personaggi della Commedia dell'Arte facilmente identificabili con gli attori italiani attivi a Parigi all'epoca della realizzazione del dipinto: Arlecchino (Domenico Giuseppe Biancolelli), il Dottore (Angelo Agostino Lolli), Pulcinella (Michelangelo Fracanzani), Pantalone (G. B. Turi), Scaramuccia (Tiberio Fiorilli), Brighella e Trivellino (Domenico Locatelli), còlti nei loro gesti più caratteristici. Insieme ai personaggi dell'Arte sono raffigurati i maggiori esponenti del teatro comico francese (Molière, Jodellet, Turlupin, il Capitan Matamoros, Guillot Gorju, Gros Guillaume, Gautier Garguille, Philippin) anch'essi in parte derivati da precedenti modelli figurativi primoseicenteschi. Riunendo sullo stesso palcoscenico Molière, i personaggi dell'Arte e gli attori della farsa francese, i *Farceurs Français et*

²² Sulla storia della compagnia si vedano in particolare Renzo Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit. e Virginia P. Scott, *The Commedia dell'Arte in Paris 1644-1697*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1990.

²³ Le si vedano in Renzo Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., vol. II, figg. 2-8.

²⁴ Del dipinto esiste anche un'altra versione intitolata *Les délices du genre humain*, anch'essa conservata alla Comédie-Française. *Les délices* si differenziano dai *Farceurs* per lo sfondo, che rappresenta un ampio padiglione, e per l'assenza del personaggio di Philippin.