

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XII, n. 39, 2023

RUBRICA «RIFRAZIONI»

Iconografia della Commedia dell'Arte: compresenza e trasversalità di pratiche spettacolari, persistenze sceniche e iconografiche

Iconography of the Commedia dell'Arte: coexistence and transversality of spectacular practices, scenic and iconographic persistences

RENZO GUARDENTI

ABSTRACT

Spettacolo fondato su tecniche e competenze plurime, la Commedia dell'Arte deve gran parte della sua fortuna anche grazie al suo mito figurativo, sedimentatosi in tutta Europa dalla fine del '500 a tutto il '700, in parallelo all'affermarsi e al diffondersi della forma spettacolare. Le immagini dedicate alla Commedia dell'Arte costituiscono quindi una fonte di primaria importanza, sia in quanto testimonianza di scambi di pratiche spettacolari tra differenti contesti produttivi - esemplare il caso dell'universo spettacolare gravitante attorno all'Ancien Théâtre Italien, alla seconda Comédie-Italienne e ai teatri delle fiere parigine di Saint-Germain e Saint-Laurent - sia per le modalità di diffusione di pratiche performative e modelli figurativi, rintracciabili nel duplice fenomeno delle persistenze sceniche e delle persistenze iconografiche.

A spectacle based on techniques and multiple skills, the Commedia dell'Arte owes a large part of its fortune also thanks to its figurative myth, which sedimented throughout Europe from the end of the sixteenth century to the whole of the eighteenth century, in parallel with the affirmation and development of the spectacular form. The images dedicated to the Commedia dell'Arte therefore constitute a source of primary importance, both as evidence of exchanges of spectacular practices between different production contexts - exemplary is the case of the spectacular universe gravitating around the Ancien Théâtre Italien, the second Comédie-Italienne and to the theaters of the Parisian fairs of Saint-Germain and Saint-Laurent - both for the methods of diffusion of performative practices and figurative models, traceable in the double phenomenon of scenic and iconographic persistences.

PAROLE CHIAVE: *Commedia dell'Arte; iconografia teatrale*

KEYWORDS: *Commedia dell'Arte; theatre iconography*

AUTORE

Renzo Guardenti insegna Storia del teatro e dello spettacolo presso l'Università di Firenze. Specialista di iconografia teatrale, ha rivolto le sue ricerche alla Commedia dell'Arte in Francia, al Théâtre de la Foire, a Eleonora Duse e Sarah Bernhardt. Dirige l'Archivio digitale di iconografia teatrale Dionysos presso il Dipartimento SAGAS dell'Università degli Studi di Firenze e la collana Quaderni di Dionysos presso Bulzoni editore. Principali pubblicazioni: Gli italiani a Parigi. La Comédie-Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia (1990);

Le fiere del teatro. Percorsi del teatro forain del primo Settecento. Con una scelta di commedie rappresentate alle Foires Saint-Germain e Saint-Laurent (1711-1715) (1995); Attori di carta. Motivi iconografici dall'antichità all'Ottocento (2005); Sguardi sul teatro. Saggi di iconografia teatrale (2008); In forma di quadro. Note di iconografia teatrale (2020).
renzo.guardenti@unifi.it

Premessa

L'universo figurativo della Commedia dell'Arte e in particolare quello originatosi a partire dall'esperienza delle compagnie italiane in Francia è senza ombra di dubbio una fonte inesauribile di spunti di riflessione e linee di ricerca. Testimonianze esemplari della straordinaria capacità di adattamento ai diversi contesti sociali e culturali, le vicende degli attori italiani che nel corso di quasi due secoli e mezzo giunsero a più riprese in Francia si intrecciano inevitabilmente con quelle delle coeve troupes francesi, dando luogo a quella «transversalité des pratiques» fatta emergere da una delle più recenti e innovative linee di ricerca della storiografia teatrale transalpina.¹

Com'è noto, le relazioni tra la spettacolarità italiana e quella francese, dopo le prime comuni ma certamente occasionali esperienze della fine del secolo XVI, conobbero uno straordinario sviluppo a partire dalla seconda metà del Seicento contribuendo a definire un panorama teatrale animato dalla prima e poi dalla seconda Comédie-Italienne, dalla Comédie-Française e dall'Opéra, nonché, a partire dal primo Settecento, dai teatri delle fiere parigine di Saint-Germain e di Saint-Laurent, che di queste relazioni possono essere considerati come un significativo momento di sintesi. Se rivolgiamo al teatro parigino in epoca di Antico Regime uno sguardo prospettico, ci rendiamo conto che il concetto di trasversalità, al di là delle perimetrazioni relative al monopolio dei generi teatrali operate da ciascun teatro attivo sul territorio, si fonda su una effettiva, continua e capillare circolazione da un teatro all'altro di pratiche, competenze tecniche e persone: autori drammatici, attori, scenografi e costumisti, compositori e musicisti. Un processo avviatosi già dalla fine del Cinquecento e all'inizio del Seicento.

Gli studi teatrali spesso hanno trascurato questo aspetto, preferendo piuttosto trincerarsi dietro comode semplificazioni, come ad esempio quella che risolve il variegato panorama della spettacolarità parigina del primo Settecento come un insieme di steccati istituzionali che separano le imprese teatrali, enfatizzando eccessivamente la conflittualità esistente tra la Comédie-Française, l'Opéra, i teatrini di Saint-Germain e Saint-Laurent² e, dopo il 1716, la seconda Comédie-Italienne

¹ Mi riferisco al progetto *ThéPARis. Les Théâtres parisiens sous l'Ancien Régime: transversalités des pratiques, circulation des personnes, enjeux esthétiques et poétiques*, diretto da Emanuele De Luca (Université Côte d'Azur) e Barbara Nestola (Centre de Musique Baroque de Versailles) e che nella sessione 2023 si è trasformato in *ThéPARis France. Les Théâtre en France sous l'Ancien Régime*, associando Bénédicte Louvat (Sorbonne Université) alla direzione del progetto e aprendo l'orizzonte di indagine all'eterogeneo panorama teatrale della provincia francese.

² Si veda, come esempio rappresentativo di questo atteggiamento, M. VENARD, *La Foire entre en scène*, Librairie Théâtrale, Paris 1985.

diretta da Luigi Riccoboni. Al di là delle prese di posizione della storiografia, il continuo processo osmotico fondato sulla circolazione di pratiche si configura in realtà come una vera e propria risorsa e come un'occasione imprescindibile per cercare di rivitalizzare, all'occorrenza, l'attività dei singoli teatri. Una circolazione che, al di là della competenza che ciascun teatro esercitava sui generi drammatici che gli erano istituzionalmente attribuiti, era resa possibile non solo dalla condivisione di codici linguistici in realtà affini e quindi interscambiabili, ma anche di logiche produttive fondate sul principio della massima redditività. La combinazione di questi elementi è ciò che ha dato origine alla fittissima rete di scambi testuali e musicali tra la Comédie-Française, l'Opéra, le due Comédies-Italiennes e i teatri di fiera.³ Si tratta di un fenomeno fisiologico, diretta e logica conseguenza dello statuto eminentemente commerciale del circuito teatrale parigino: un fenomeno che permette di mescolare le carte, di trasmettere tecniche, prassi, competenze, linee estetiche da un'impresa all'altra, quale occasione di competizione legata alle contingenze del momento oppure come continuo processo di reciproco rispecchiamento. Dunque scambi, migrazioni di forme, condivisione di pratiche. Al di là dei decreti, delle sentenze, delle leggi: il teatro non ammette barriere. E barriere non esistono neanche tra teatro e arti figurative.⁴ Da questo punto di vista l'iconografia teatrale può essere considerata fonte attendibile di questa rete di scambi, luogo di intersezione in cui possono convergere, a diversi livelli, tracce evidenti di quella trasversalità delle pratiche che ha caratterizzato la spettacolarità italiana e francese, e può declinarsi anche sulla base di quel principio di «intertextualité de l'image»⁵ che si manifesta specialmente laddove le pratiche teatrali si sviluppano in una dimensione parodica.⁶ O ancora, questa trasversalità può manifestarsi anche attraverso la presenza di motivi ricorrenti, definibili ora come persistenze sceniche, ora come persistenze iconografiche, come appare in un numero considerevole di immagini riferibili, come vedremo, anche a contesti non francesi, a testimonianza della diffusione del fenomeno.

In termini generali, la nozione di trasversalità connessa alla documentazione iconografica può essere declinata secondo la seguente articolazione: trasversalità come compresenza di generi e forme dello spettacolo; trasversalità delle pratiche

³ Sul tema si veda l'importante contributo di J. LE BLANC, *Avatar d'opéras. Parodies et circulation des airs chantés sur les scènes parisiennes*, Garnier, Paris 2014.

⁴ Sul rapporto tra teatro e arti figurative cfr. R. GUARDENTI, *In forma di quadro. Note di iconografia teatrale*, Cue Press, Imola 2020.

⁵ J. LE BLANC, *Avatar d'opéras*, cit., p. 148.

⁶ Sul tema si veda R. GUARDENTI, *Motivi parodici dall'Ancien Théâtre Italien alla Foire*, in *Studi e testimonianze in onore di Ferruccio Marotti. III. Lo spettacolo dall'Umanesimo al Barocco. La Commedia dell'Arte*, numero monografico di «Biblioteca Teatrale», n.s., nn. 97-98, 2011, pp. 245-264; in particolare, per ciò che riguarda lo spettacolo settecentesco, si veda P. BEAUCÉ, *Parodies d'opéra au siècle des Lumières. Évolution d'un genre comique*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2013.

sceniche; trasversalità delle tecniche artistiche; trasversalità delle pratiche artistiche. Sofferamoci rapidamente sulle ultime due tipologie, riservando più spazio poi alle prime sulla base di esempi circostanziati. Per trasversalità delle tecniche artistiche si intendono tutti quegli interventi che, sia dal punto di vista della tecnica di realizzazione del monumento figurativo che da quello delle scelte stilistiche, possono influenzare, determinare o modificare il valore testimoniale della figurazione. È il caso, ad esempio, della relazione esistente tra disegno, dipinto e incisione nella raffigurazione di un medesimo soggetto⁷ che, a seconda della tecnica con cui è stato realizzato, induce nell'osservatore impressioni assai diverse, orientando così l'interpretazione dell'immagine. La trasversalità delle pratiche artistiche concerne invece l'impiego, nel contesto dello spettacolo, di modalità di rappresentazione provenienti da ambiti di espressione artistica diversi da quello delle arti performative, fondati quindi su codici linguistici differenti: significativa, a questo proposito, l'introduzione dei *tableaux vivants* nella struttura dello spettacolo, come avvenne nel 1761 alla seconda Comédie-Italienne, quando alla fine de *Les Noces d'Arlequin* fu riprodotto esattamente il celebre dipinto di Greuze *L'accordée de village*.⁸

Affrontare il rapporto tra iconografia teatrale e trasversalità delle pratiche in relazione alla spettacolarità italiana e francese significa in primo luogo mettere in evidenza la sostanziale sproporzione da un punto di vista quantitativo tra il numero di immagini riferibili all'Ancien Théâtre Italien e quelle relative ai teatri delle fiere parigine e ai nuovi Italiens. Se per l'Ancien Théâtre Italien possiamo disporre di un corpus iconografico quantificabile in centinaia di pezzi i quali - seppur assai differenti per tipologia, quantità e qualità dell'informazione - costituiscono un repertorio organico,⁹ per quanto riguarda il teatro delle fiere parigine e la seconda Comédie-Italienne possiamo contare su un numero particolarmente limitato di immagini specificamente dedicate a queste forme sceniche, nonostante la presenza, per larga parte del secolo XVIII, di una pletora di figurazioni associata quasi automaticamente agli Italiens e al Théâtre de la Foire. Basti pensare infatti ad artisti

⁷ È il caso delle figurazioni di Claude Gillot a vario titolo riferibili alla prima Comédie-Italienne: cfr. R. GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Bulzoni, Roma 1990, vol. I, pp. 263-279.

⁸ Sull'episodio si vedano almeno almeno T.-S. GUEULLETTE, *Notes et souvenirs sur le Théâtre Italien au XVIII^e Siècle*, publiés par J.-E. Gueullette, Droz, Paris 1938, p. 177; C. MELDOLESI, *Il teatro dell'arte di piacere. Esperienze italiane nel Settecento francese*, in *Il teatro italiano nel Settecento*, a cura di G. Guccini, Il Mulino, Bologna 1988, p. 260 e *Le tableau vivant ou l'image performée*, sous la direction de J. Ramos, Mare & Martin - INHA, Paris 2014, pp. 121 e sgg.

⁹ Cfr. R. 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)*, edited by C. Balme, R. L. Erenstein, C. Molinari, Bulzoni, Roma 2002, pp. 197-206.

come Jean-Antoine Watteau, Nicolas Lancret, Jean-Baptiste Pater e Jean-Baptiste Oudry, le cui opere, pur essendo portatrici di una teatralità riconducibile all'universo della Commedia dell'Arte in Francia e alla sua declinazione *foraine*, assai difficilmente possono essere riferite a compagnie, attori e spettacoli specifici, pur avendo contribuito, anche grazie all'attenzione rivolta loro dalla storiografia,¹⁰ alla sedimentazione nell'immaginario collettivo del mito figurativo della Commedia dell'Arte. Limitiamoci quindi a constatare che se la presenza di testimonianze figurative dirette prodotte nel corso del Seicento consente di mettere agevolmente in evidenza linee di contaminazione e osmosi tra i diversi contesti produttivi dello spettacolo parigino, non altrettanto si può dire per il secolo successivo, a fronte di un palinsesto figurativo tanto affascinante quanto generico, ed anzi, forse affascinante proprio in virtù di questa genericità.

Trasversalità come compresenza di generi e forme dello spettacolo.

Non è azzardato affermare che le prime testimonianze visive della compresenza di forme sceniche italiane e francesi, con la relativa mescolanza di codici di rappresentazione provenienti dalle due realtà nazionali, si sono manifestate in concomitanza dell'arrivo in Francia delle prime compagnie di comici dell'Arte. Come è noto, a partire dalle tournées degli anni Settanta del secolo XVI prese l'avvio un lungo processo di penetrazione della performatività italiana nella vita teatrale francese, con un primo significativo momento nel 1577 in occasione dell'arrivo a Parigi dei Gelosi di Francesco e Isabella Andreini, cui fecero seguito numerose tournées che videro coinvolte le più celebri compagnie italiane, dagli Accesi, ai Fedeli, ai Confidenti,¹¹ fino ad arrivare a quelle degli anni Quaranta del secolo XVII, propedeutiche alla stabilizzazione della compagnia Fiorilli-Locatelli nel 1660 che dette origine all'Ancien Théâtre Italien,¹² certamente l'esempio più rappresentativo

¹⁰ Penso, ad esempio, a contributi ormai classici come R. TOMLINSON, *La fête galante: Watteau et Marivaux*, Droz, Genève-Paris 1981; F. MOUREAU, *De Gherardi à Watteau. Présence d'Arlequin sous Louis XIV*, Klincksieck, Paris 1992; ID., *Le goût italien dans la France rocaille. Théâtre, musique, peinture (v. 1680-1780)*, PUPS, Paris 2011, oppure M. TAVENER HOLMES, *Nicolas Lancret. Dance before a Fountain*, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2006.

¹¹ Si vedano gli ormai classici A. BASCHET, *Les Comédiens Italiens à la Cour de France sous Charles IX, Henri III, Henri IV*, Plon, Paris 1882 (Slatkine Reprints, Genève 1969); S. FERRONE, *Attori mercanti corsari. La commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Einaudi, Torino, 1993; ID., *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Einaudi, Torino 2014, S. MAMONE, *Firenze e Parigi. Due capitali dello spettacolo per una regina: Maria de' Medici*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1988.

¹² Cfr. V. SCOTT, *The Commedia dell'Arte in Paris 1644-1697*, Charlottesville, University of Virginia, 1990 e R. GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi*, cit.

della capacità di adattamento dei comici italiani ai diversi contesti in cui essi si trovarono ad operare: una capacità che potremmo definire consustanziale allo statuto professionistico degli attori dell'Arte e che in certa misura predispone quasi naturalmente le compagnie italiane al confronto con altri soggetti artistici, rendendole così disponibili a contaminazioni, processi osmotici, trasversalità di pratiche sceniche.

Una prima, importante testimonianza iconografica di questi intrecci tra performatività italiana e francese la ritroviamo nelle incisioni della Raccolta Fossard, ma non nella celeberrima serie di xilografie che illustra, come in una sorta di reportage, uno spettacolo incentrato sulle disavventure amorose di Arlecchino rappresentato da una compagnia italiana a Parigi nell'ultimo ventennio del Cinquecento,¹³ quanto piuttosto in un paio di immagini, assai trascurate dalla storiografia teatrale, raffiguranti altrettante scene in cui compaiono attori della compagnia del celebre *farceur* Agnan Sarat e Arlecchino¹⁴ (figg. 1-2).

Non sappiamo in quale occasione sia stato rappresentato lo spettacolo immortalato in queste immagini e quindi non siamo in grado di stabilire se l'armoniosa composizione che caratterizza le due scenette sia stata più il frutto della libera interpretazione dell'anonimo incisore piuttosto che una fedele testimonianza di ciò che si è effettivamente svolto sulla scena: la cornice campestre in cui si svolge l'azione lascia supporre che la troupe di Agnan e gli attori italiani si siano esibiti in una sorta di parodia del genere pastorale, ma anche se non è possibile cogliere con esattezza i termini e le modalità della loro collaborazione, queste immagini fissano in maniera incontestabile elementi quali danza, musica, performatività che saranno poi alla base degli scambi e degli intrecci di pratiche sceniche tra italiani e francesi.

A conferma di questa linea di indirizzo un'altra immagine assai conosciuta, l'incisione intitolata *Théâtre et Boutique de l'Orvietan* (fig. 3), verosimilmente realizzata nei primi anni del Seicento. Si tratta di una scena all'aperto: su un palcoscenico montato su una pubblica piazza un ciarlatano pubblicizza i suoi prodotti miracolosi, mentre al suo fianco si svolge una scena comica a tre personaggi. La raffigurazione dell'«antimondo»¹⁵ dei ciarlatani e comici costituisce

¹³ Si veda F. MASTROPASQUA, *Lo spettacolo della Raccolta Fossard*, in ID.-C. MOLINARI, *Ruzzante e Arlecchino*, Studium Parmense, Parma 1970, pp. 91-125, ma soprattutto M. A. KATRITZKY, *The art of commedia. Study in the Commedia dell'arte 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*, Rodopi, Amsterdam – New York 2006, pp. 107-121.

¹⁴ Sulle immagini si veda il contributo di F. K. BARASCH, *"He's for a ligge, or a tale of Baudry": Sixteenth-Century Images of the Stage-Jig*, in «Shakespeare Bulletin», Winter 1995, vol. 13, n. 1, pp. 24-28, il quale ipotizza che l'Arlecchino raffigurato sia Drusiano Martinelli, reduce da alcune tournées inglesi.

¹⁵ R. TESSARI, *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Mursia, Milano 1981, pp. 31-47.

un motivo figurativo di lunga durata, dagli *Alba Amicorum* cinquecenteschi,¹⁶ alla celebre incisione di Giacomo Franco raffigurante ciarlatani, comici e musicisti nella piazzetta di San Marco a Venezia fino a giungere all'altrettanto noto dipinto *Ciarlatani italiani* del bambocciantone Karel Dujardin della metà del Seicento. L'incisione *Théâtre et Boutique de l'Orvietan* si inserisce quindi a pieno titolo in questo filone figurativo, ma ciò che è particolarmente interessante è che in palcoscenico compaiono tre personaggi indicati dalle iscrizioni sulla stampa come Polichinelle, Brigantin e l'Aveugle. Se quest'ultimo può essere associato all'ambito della farsa francese, assolutamente certa appare la provenienza italiana dei primi due personaggi: anche se Polichinelle non assomiglia minimamente alla maschera partenopea che tutti conosciamo, il nome del personaggio testimonia in ogni caso la diffusione di un tipo comico di derivazione italiana, al pari di Brigantin, raffigurato in un costume a toppe non dissimile da quello degli Arlecchini delle origini. La compresenza di personaggi di matrice italiana e francese, oltre mettere in evidenza la coesistenza e l'integrazione tra le differenti pratiche sceniche, è la diretta testimonianza del livello di penetrazione della performatività italiana nel contesto della spettacolarità francese del primo Seicento, fondata non solo sull'azione delle compagnie più accreditate, ma anche su quella di attori e performer che si esibivano in contesti più o meno improvvisati nel quadro di azioni sceniche o di sketches minimali, predisponendo così il terreno alle tournées successive delle compagnie dell'Arte e alla stabilizzazione degli anni Sessanta del secolo XVII, grazie alla diffusione capillare di tipi comici, drammaturgie e pratiche performative italiane anche presso un pubblico spiccatamente popolare.

Trasversalità di pratiche sceniche.

Le illustrazioni contenute nelle edizioni a stampa della drammaturgia possono recare tracce della trasversalità delle pratiche sceniche. Significative a questo proposito le illustrazioni del *Théâtre Italien*¹⁷ e quelle del *Théâtre de la Foire* di Lesage e D'Orneval.¹⁸ Com'è noto *Le Théâtre Italien* fu pubblicato nel 1700 da

¹⁶ Sugli *Alba Amicorum* si veda M.A. KATRITZKY, *Was Commedia dell'arte performed by mountebanks? Album amicorum illustrations and Thomas Platter's description of 1598*, in «Theatre Research International», 1998, vol. 23, n. 2, pp. 104-126.

¹⁷ *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou le Recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du roi, pendant tout le temps qu'ils ont été au service. Enrichi d'estampes en taille-douce à la tête de chaque comédie, à la fin de laquelle tous les airs qu'on y a chantés se trouvent gravés, notés avec leur basse-continue chiffrée*, Cusson et Witte, Paris 1700, 6 voll.

¹⁸ A.-R. LESAGE, J.-P. D'ORNEVAL, *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra Comique*, Paris, Ganeau-Gandouin, 1721-1734, 9 voll.

Evaristo Gherardi, l'ultimo Arlecchino della prima Comédie-Italienne, il quale aveva raccolto in sei volumi cinquantacinque commedie composte da diversi autori francesi per gli attori italiani e rappresentate sul palcoscenico dell'Hôtel de Bourgogne dal 1682 al 1697, esito ultimo del lungo processo di francesizzazione del repertorio che aveva caratterizzato l'attività della compagnia italiana durante quasi quarant'anni di permanenza a Parigi. Non affronterò gli aspetti drammaturgici della raccolta:¹⁹ segnalo solo che tutte le commedie sono accompagnate da frontespizi incisi che nella maggior parte dei casi non si limitano semplicemente ad illustrare²⁰ uno o più momenti dell'intreccio – a tradurre cioè in immagine i contenuti della vicenda drammatica – ma documentano incontestabilmente la dimensione spettacolare, mettendo in evidenza gli aspetti visivi della messa in scena. Il valore testimoniale di questi frontespizi non si fonda su un atteggiamento feticistico nei confronti dei documenti, ma deriva dalla messa in rapporto di diverse tipologie documentarie (iconografie, testi drammatici, cronache teatrali, ecc.). L'incrocio e l'analisi delle fonti ci autorizza a supporre un diretto intervento di Evaristo Gherardi in quanto committente delle figurazioni: un committente esperto, protagonista e testimone diretto degli spettacoli dell'Ancien Théâtre Italien che avrebbe guidato i disegnatori e gli incisori nella composizione dei frontespizi attuando quella che possiamo definire come una sorta di «regia figurativa».²¹

Il *Théâtre de la Foire* raccoglie invece ottantuno commedie messe in scena nei teatrini di Saint-Germain e Saint-Laurent tra il 1713 e il 1734 e può essere considerato certamente rappresentativo del repertorio *forain* all'epoca dell'avvento e dello sviluppo della forma drammatico-musicale dell'opéra-comique. Anch'esso illustrato, al pari del *Théâtre Italien*, reca nelle incisioni che corredano ogni commedia tracce della dimensione spettacolare e performativa, segno evidente che la raccolta pubblicata da Gherardi in qualche misura è stata assunta come modello, anche se in verità in questo caso non si possono avanzare ipotesi su chi abbia potuto orientare e coordinare il lavoro di disegnatori e incisori.

Come si è accennato in apertura, tracce della trasversalità delle pratiche sceniche possono strutturarsi nell'iconografia teatrale secondo il principio dell'«intertextualité de l'image» consistente nella ripresa, in termini praticamente identici dal punto di vista della loro rappresentazione figurativa, di temi e motivi riutilizzati in contesti spettacolari diversi da quelli di origine, reinterpretrati secondo

¹⁹ Rinvio, per questo, al pionieristico ma ancor valido *Il «Théâtre Italien» di Gherardi. Otto commedie di Fatouville, Regnard e Dufresny*, presentate da Marcello Spaziani, Edizioni dell'Ateneo, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966.

²⁰ Sul concetto di illustrazione teatrale si veda M. DE ROUGEMONT, *La théâtralité relève-t-elle du visible? Questions sur l'illustration théâtrale*, in *European Theatre Iconography*, cit., pp. 121-139.

²¹ R. GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi*, cit., vol. I, pp. 250-257.

modalità spesso riconducibili alla pratica della parodia. È il caso, come ha ben evidenziato Judith Le Blanc,²² dell'*Arlequin Phaéton*²³ di Jean Palaprat messo scena dagli attori della prima Comédie-Italienne il 4 febbraio 1692, rivisitazione parodica del *Phaéton* di Giovan Battista Lulli e Philippe Quinault. Fin dalla prima edizione²⁴ dell'opera di Quinault l'attenzione dei disegnatori e degli incisori si è indirizzata alla penultima scena, la settima del quinto atto: Jean Bérain e Jean Le Pautre,²⁵ rispettivamente disegnatore e incisore del frontespizio, propongono il momento più spettacolare, quella in cui il carro di Fetonte, dopo essersi librato in cielo, precipita a terra fulminato da Giove (fig. 4) dinanzi a Merope, Libia, Climene, Teone. Si tratta del momento tipico della tragédie-lyrique di Quinault e Lulli, realizzato grazie agli ingegni scenotecnici del grande spettacolo barocco. Questo stesso momento viene riproposto nel frontespizio dell'*Arlequin Phaéton* di Palaprat (fig. 5): Giove, a cavalcioni di un grosso tacchino, riduzione parodica dell'aquila del dio,²⁶ ha appena scagliato la sua folgore contro Arlecchino Fetonte, che precipita col suo carro trainato da quattro destrieri spaventando il Dottore, Colombina, Isabella e il fiume Eridano. È ben noto l'utilizzo della macchinaria teatrale da parte dell'Ancien Théâtre Italien e in questo caso, al pari di diversi altri spettacoli della compagnia italiana a Parigi, essa diviene l'elemento attraverso il quale viene portato a compimento il processo di degradazione parodica, confermando così la capacità degli italiani di appropriarsi di pratiche sceniche provenienti da altri contesti produttivi e di piegarle alla dimensione comica. Ed è curioso vedere come l'incisione che illustra lo stesso momento del *Phaéton* di Quinault e Lulli nell'edizione Ballard del *Recueil général des opéras*²⁷ (fig. 6) replichi praticamente negli stessi termini il frontespizio dell'*Arlequin Phaéton*: ma lo è un po' meno quando constatiamo che è stata realizzata da Franz Ertinger²⁸, uno degli incisori del *Théâtre Italien*, il quale quasi certamente si è ispirato all'anonima immagine della raccolta di Evaristo Gherardi, di cui

²² J. LE BLANC, *Avatar d'opéras*, cit., p. 148.

²³ J. PALAPRAT, *Arlequin Phaéton*, in *Le théâtre Italien*, cit., vol. III, pp. 407-488.

²⁴ P. QUINAULT, *Phaéton. Tragédie en Musique, Représentée par l'Académie Royale de Musique, Devant Sa Majesté à Versailles, le sixième jour de Janvier mil six cents quatre-vingts-trois*, Ballard, Paris 1683.

²⁵ A. SAUDRAIS, *Illustrer l'opéra lulliste. Les vignettes dans les partitions de Baussen et Ballard*, in «Nouvelles de l'estampe», n. 266, (<http://journals.openedition.org/estampe/1817>), (URL consultato il 31 marzo 2023).

²⁶ L'espedito scenico era già stato praticato dagli attori italiani dieci anni prima con l'allestimento della pièce di N. DE FATOUVILLE, *Arlequin Mercure Galant*, in *Le Théâtre Italien*, cit., vol. I, pp. 1-15.

²⁷ *Recueil général des opéras représentés par l'Académie Royale de Musique depuis son établissement*, Ballard, Paris 1703, vol. III.

²⁸ Sui frontespizi di Ertinger si veda A.-E. TROMBITAS-MICHELANGELI, *Les gravures-frontispices de François Ertinger dans le Recueil général des opéras représentés par l'Académie Royale de Musique depuis son établissement, Paris, Christophe Ballard, 1703 (tomes 1 à 7)*, Thèse de Doctorat, Université Côte d'Azur, 2021.

potrebbe anche essere stato l'autore: un tipico caso, come vedremo a breve, di persistenza iconografica.

Le illustrazioni del *Théâtre de la Foire* presentano molti punti di contatto con quelle del *Théâtre Italien* di Gherardi,²⁹ a cominciare dalla presenza dei personaggi italiani rifluiti nei teatri delle fiere parigine dopo la soppressione dell'Ancien Théâtre Italien nel 1697. E giova ricordare che, prescindendo dalla dimensione iconografica, uno degli esempi più rappresentativi della trasversalità delle pratiche sceniche è costituito proprio dal teatro forain, dove confluirono nei primi anni del Settecento personaggi, drammaturgie e attori legati a vario titolo all'esperienza dell'Ancien Théâtre Italien.³⁰ Al livello dell'iconografia, al di là dell'ovvia presenza di personaggi italiani nella maggior parte dei frontespizi della raccolta, le tracce del possibile ricorso a pratiche sceniche desumibili da altri contesti produttivi riguardano sostanzialmente la dimensione scenografica e scenotecnica. Anche le immagini del *Théâtre de la Foire* sembrano essere state realizzate con l'intenzione di documentare specifici momenti degli spettacoli, come si evince dalla costante raffigurazione del sipario che incornicia la parte superiore dei frontespizi, palese rinvio alla materialità della scena, resa evidente anche dalla frequente presenza di amorini calati dall'alto del teatro che sorreggono i cartigli delle *pièces par écriteaux*.³¹ Esempari, da questo punto di vista il frontespizio di *Arlequin Thétis*³² di Alain-René Lesage (fig. 7), raffigurante elementi significativi dell'armamentario scenografico e scenotecnico dello spettacolo barocco (voli di nuvole, scorci di colonnati classici, le onde del mare) e quello di *Arlequin invisible (Le roi de la Chine)* (fig. 8) dove l'apparizione in volo di Arlecchino in groppa ad Asmodée, il Diable boiteux protagonista dell'omonimo romanzo dello stesso Lesage, conferma anche nel contesto del teatro *forain* l'impiego a fini comici della macchinaria teatrale così come avveniva sul palcoscenico della prima Comédie-Italienne.

²⁹ Cfr. R. GUARDENTI, *Drammaturgie visive da Gherardi a Goldoni*, in *Goldoni «avant la lettre»: esperienze teatrali pregoldoniane (1650-1750)*, atti del convegno a cura di X. Gutiérrez Carou (Santiago de Compostela - Facultad de Filología, 15-17 aprile 2015), Lineadacqua, Venezia 2015, pp.75-85.

³⁰ Cfr. ID., *Per le vie della provincia: i comici italiani e "La vengeance de Colombine" di Nicolas Barbier*, in «Biblioteca Teatrale», n.s., n. 25, 1992, pp. 1-36; M. ORSINO, *Errances d'Arlequin: Pierre-François Biancolelli aux théâtres de la foire entre 1708 et 1717*, in *La commedia dell'arte, le théâtre forain et les spectacles de plein air en Europe: XVI^e - XVIII^e siècles*, actes du colloque de Paris-Artenay, 27-30 septembre 1995, publiés sous la direction de I. Mamczarz, Paris, Klincksieck, 1998, p. 115 - 127 ; E. De Luca, *La circulation des acteurs italiens et des genres dramatiques dans la première moitié du XVIII^e siècle*, in *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique. Approches comparées (1669-2010)*, éd. par Sabine Chaouche, Denis Herlin et Solveig Serre, École des Chartes, Paris 2012, p. 241-249.

³¹ P. MARTINUZZI, *Le pièces par écriteaux nel teatro della Foire (1710-1715). Modi di una teatralità*, Cafoscarina, Venezia 2007.

³² A.-R. LESAGE, *Arlequin Thétis*, in A.-R. LESAGE, J.-P. D'ORNEVAL, *Le Théâtre de la Foire*, cit., vol. I, pp. 44-63.

Persistenze sceniche e persistenze iconografiche

Cambiamo orizzonte e allontaniamoci dalle esperienze di area francese affrontando l'iconografia della Commedia dell'Arte da un altro punto di vista. Il carattere 'multimediale' di questa forma spettacolare è ormai un dato acquisito. Come sottolinea Gerardo Guccini, nella Commedia dell'Arte «la musica, il canto, l'affabulazione, la declamazione, la pantomima, la danza, la mimica e gli effetti visuali prodotti dall'azione dell'attore, non si sommano semplicemente per accumulo né venivano accordati secondo i dettami dei canoni rappresentativi di tipo "logocentrico" o "visivo", [...] piuttosto, il loro comune sviluppo risultava da una continua e molteplice pratica dell'interazione, che interessava ogni elemento teatrale [...].³³ I comici dell'Arte, dunque, come «veri e propri sistemi multimediali viventi».³⁴ E come si evince anche dagli esempi citati in precedenza, gli elementi scenografici e scenotecnici sono parte integrante di questa multimedialità.

In questo contesto, caratterizzato da competenze e pratiche espressive plurime, alcune immagini in cui la danza occupa un posto di rilievo consentono di riflettere sulle modalità di diffusione di temi e motivi dell'iconografia della Commedia dell'Arte e del progressivo costituirsi del suo mito figurativo nel corso dei due secoli e mezzo della sua storia, anche attraverso un frequente gioco di rimbalzi ed intrecci tra persistenze sceniche e persistenze iconografiche. Significativi, a questo proposito, i fregi a grottesca del Castello di Trausnitz, realizzati da Antonio Ponzano o da Christoph Schwarz alla metà degli anni Settanta del secolo XVIIe raffiguranti una serie di scene in cui agiscono Pantalone, Zanni, le servette e la cortigiana.³⁵ A Trausnitz (fig. 9) il momento coreografico si manifesta secondo lo schema figurativo della coppia vecchio (Pantalone)/cortigiana, riscontrabile sia in figurazioni più o meno coeve, come in una vignetta facente parte di una serie realizzata da Ambrogio Brambilla³⁶ (fig. 10), dedicata ad alcuni sketches sicuramente rappresentativi della

³³ Cfr. G. GUCCINI, *Presentazione a L'arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, a cura di G. Guccini, numero monografico di «Culture teatrali», n. 10, primavera 2004, pp. 7-8.

³⁴ P. Fabbri, *I comici all'opera: le competenze musicali dell'attore*, in *L'arte dei comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)*, cit., p. 47.

³⁵ Su Trausnitz si vedano F. RAUHUT, *La commedia dell'arte italiana in Baviera: teatro, pittura, scultura*, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, a cura di M. T. Muraro, Olschki, Firenze 1971, pp. 241- 71, e, specialmente per la ricostruzione degli eventi dinastici della corte bavarese all'origine degli affreschi, D. VIANELLO, *L'arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*, Bulzoni, Roma 2005.

³⁶ M. A. KATRITZKY, *The art of commedia. Study in the Commedia dell'arte 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*, cit., pp. 104 e sgg.

Commedia dell'Arte delle origini, sia in immagini assai più tarde e in contesti carnevaleschi, come ad esempio nel dipinto *La processione di carnevale* realizzato da Johann Joseph Scheubel verso il 1745 (fig. 11) e servito da modello per un arazzo di Andreas Pirot (fig. 12), destinato a decorare pressappoco negli stessi anni la residenza di Würzburg del principe Friedrich Karl von Schönborn-Buchheim.³⁷ Queste immagini sono indicatrici di una duplice persistenza, nella lunga durata della storia, da un lato di pratiche coreutiche riconducibili alla Commedia dell'Arte, dall'altro di uno schema di rappresentazione (vecchio/cortigiana) che si configura come una vera e propria persistenza iconografica determinata più dal tramandarsi di motivi figurativi anche mediante differenti tecniche artistiche, che da un effettivo perpetuarsi di pratiche sceniche, come nel caso del processo di 'traduzione' dal dipinto di Scheubel all'arazzo di Pirot.

Particolarmente significativi sono anche i *Balli di Sfessania*, le celeberrime acqueforti realizzate da Jacques Callot nel 1622. Si tratta di documenti figurativi che hanno influenzato, anche distorcendola, la percezione del fenomeno dando luogo a idee di teatro solo in parte coincidenti con la realtà storica. Ogni immagine presenta in primo piano due personaggi spesso colti in pose contorte e passi di danza, identificabili grazie a un'iscrizione nel margine inferiore della stampa.

Tuttavia, ciò che fin qui ha attirato maggiormente l'attenzione degli osservatori sono stati i personaggi in primo piano citati in precedenza, raffigurati da Callot in veri e propri balletti grotteschi spesso caratterizzati da un'evidente dimensione oscena³⁸ (fig. 13). Ed è proprio grazie all'elemento grottesco e osceno che i *Balli di Sfessania* si sono sedimentati nell'immaginario teatrale diventando l'emblema di una forma spettacolare quasi esclusivamente fondata su una dimensione fisica e performativa, sulla buffoneria gestuale e sulla danza acrobatica: la Commedia dell'Arte come trionfo del corpo. Tuttavia, come ormai è stato ampiamente dimostrato, queste immagini, in particolare per ciò che mostrano in primo piano, non possono essere considerate come testimonianze dirette delle pratiche performative della Commedia dell'Arte, ma illustrerebbero una danza moresca denominata Sfessania, di possibile derivazione turca, praticata a Napoli durante il secolo XVII.³⁹ Ma al di là delle possibili associazioni tra le incisioni e specifiche pratiche spettacolari, ciò che è importante sottolineare è che l'opera di Callot ha fortemente condizionato parte della storiografia della Commedia dell'Arte, che

³⁷ Cfr. F. RAUHUT, *La commedia dell'arte italiana in Baviera* cit., p. 266.

³⁸ Cfr. R. GUARDENTI, *Iconography of the Commedia dell'Arte*, in *Commedia dell'Arte in context*, edited by C. B. BALME, P. VESCOVO, D. VIANELLO, Cambridge University Press, Cambridge 2018, p. 213.

³⁹ D. POSNER, *Jacques Callot and the dances called Sfessania*, in «The Art Bulletin», vol. 49, 1977, n. 2, pp. 203-16. Si veda anche il recente volume di V. CONFUORTO, *I Balli di Sfessania. Storia, migrazioni e presenza teatrale di una danza moresca napoletana*, Bulzoni, Roma, 2023.

proprio sulla scorta di queste immagini ha ritenuto di individuare nella dimensione corporea l'essenza stessa della forma spettacolare.

In realtà ciò che ci consente di ricondurre le incisioni di Callot alla Commedia dell'Arte è quanto raffigurato alle spalle dei personaggi in primo piano. L'intera serie di ventiquattro incisioni presenta in secondo piano delle scene *en plein air* che si svolgono sullo sfondo di un tenue profilo urbano di variamente raffigurato, davanti al quale una compagnia di comici ora fa il suo ingresso in un borgo sfilando in parata, ora si produce in danze, lazzi acrobatici, momenti musicali o ancora si esibisce dinanzi a un pubblico radunato lì per l'occasione, sfoderando tutto il canonico e variegato repertorio performativo dei comici di mestiere. Tutti gli elementi raffigurati in secondo piano possono essere di fatto considerati come persistenze sceniche e certamente significativa da questo punto di vista è la presenza di motivi comici che si ripresentano nelle figurazioni a distanza di decenni e in contesti geografici differenti, a testimonianza che certi sketches sono ormai entrati a far parte della tradizione della Commedia dell'Arte e quindi replicabili in virtù della loro efficacia scenica. Di queste persistenze sceniche i *Balli di Sfessania* recano traccia, ad esempio, nella presenza del lazzo acrobatico di uno zanni dal costume a toppe che si esibisce camminando sulle mani (fig. 14), associabile all'analogo *jeu de force* di Arlecchino in una delle immagini della Raccolta Fossard (fig. 15), oppure nello sketch in cui uno zanni spinge un povero asinello ponendogli un mantice nel deretano (fig. 13), sopravvivenza certa di un espediente comico riscontrabile già una quarantina di anni prima nei rami di Callot in un particolare degli affreschi del Castello di Trausnitz, dove l'altrettanto povero animale veniva stimolato alla marcia con un siringone da clistere (fig. 16). Ma i *Balli di Sfessania* costituiscono il volano per la diffusione di persistenze iconografiche negli anni immediatamente successivi alla loro realizzazione, come emerge da un'incisione di area fiamminga dell'inizio degli anni Trenta del Seicento⁴⁰ (fig. 17) nella quale compaiono, su un palcoscenico improvvisato all'aperto, gli zanni Francatrippa e Frittellino colti in un momento di danza, copie fedeli dei personaggi raffigurati in una delle stampe della serie (fig. 18).

Ma ancor più rappresentativo del fenomeno delle persistenze iconografiche un dipinto anonimo di scuola francese del XVIII secolo raffigurante un ballo mascherato (fig. 19). In un salone sfarzoso, alcuni personaggi, forse aristocratici, conversano amabilmente, mentre nella parte centrale della sala personaggi della Commedia dell'Arte accennano dei passi di danza, sotto lo sguardo vigile di alcuni musicisti posti su un palco sopraelevato. Una danzatrice, con la maschera in mano, è forse assimilabile alla schiera di Colombine, Isabelle, Marinette di cui rimangono diverse

⁴⁰ Cfr. G. BAUMBACH, *Theaterkunst und Heilkunst. Studien zu Theater und Anthropologie*, Böhlau, Köln 2002, p. 20. L'immagine è pubblicata in A. de Bourgogne, *Ghebreken der Tonghe*, Ioanni Cnobbari [Joannes Cnobbaert], Antwerp 1631, p. 112.

tracce figurative, ma ciò che colpisce l'attenzione è la presenza di Scaramuccia e di Arlecchino, raffigurati in pose derivate direttamente da due disegni facenti parte di una serie realizzata da Bernard Picart verosimilmente negli anni Novanta del Seicento dedicata agli attori dell'Ancien Théâtre Italien.⁴¹ I comici raffigurati sono Giuseppe Tortoriti, che aveva assunto il ruolo di Scaramuccia al posto di Tiberio Fiorilli, e Evaristo Gherardi, l'ultimo Arlecchino della compagnia, ritratti rispettivamente in *Le départ des comédiens*⁴² di Charles-Rivière Dufresny e in *La fontaine de sapience*⁴³ di Louis Biancolelli (figg. 20-21). Questi ritratti furono successivamente incisi da Jean Mariette, ed è proprio grazie a queste stampe che poterono diffondersi in tutta Europa, finendo poi per sedimentarsi nel corso del Settecento in figurazioni di vario genere, come nel caso di un altro disegno della serie, quello dedicato a Marc'Antonio Romagnesi, il Dottore dell'Ancien Théâtre Italien, la cui figura ricompare in un dipinto perduto di Johann Tobias Sontagg, raffigurante attori dell'Arte a Darmstadt verso la metà del Settecento.⁴⁴ Appare evidente che il valore documentario del dipinto raffigurante il ballo in maschera, così come quello dell'incisione fiamminga modellata sui *Balli di Sfessania* è pressoché nullo, in quanto queste figurazioni non possono essere associate a spettacoli specifici né possono essere considerate come tracce dirette delle pratiche performative degli attori italiani. Magari, come nel caso dello Scaramuccia e dell'Arlecchino del ballo in maschera, un tempo lo furono, ma qui nel dipinto esse valgono invece in quanto citazioni di preesistenti opere figurative, persistenze iconografiche appunto, capaci proprio per la loro natura citazionale di diffondere nell'Europa di Antico Regime l'immagine della Commedia dell'Arte alimentando quel mito figurativo della forma spettacolare che, ricco di fascino, suggestioni e questioni ancora aperte, è giunto fino a noi.

⁴¹ Cfr. R. GUARDENTI, *Gli italiani a Parigi*, cit., vol. I, pp. 245-251 e vol. II, figg. 12-22.

⁴² C.-R. DUFRESNY, *Le départ des comédiens*, in *Le Théâtre Italien*, cit., vol. V, 335-360.

⁴³ L. BIANCOLELLI, *La fontaine de sapience*, Ivi, vol. V, pp. 293-334.

⁴⁴ Cfr. G. HANSEN, *Formen der Commedia dell'arte in Deutschland*, Lechte, Emsdetten 1984, fig. 82.

APPENDICE ICONOGRAFICA



Fig. 1 *Harlequin verrier, Agnan, La Nymphe*, xilografia, 1578 c.,
Stoccolma, Nationalmuseum.



Fig. 2 *Agnan, la Laitière, Harlequin*, xilografia, 1578 c.,
Stoccolma, Nationalmuseum.



Fig. 3 *Théâtre et Boutique de l'Orvietan*, incisione su rame, sec. XVII, Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Département des Estampes.



Fig. 4 Jean Bérain dis., Jean Le Pautre inc., *Phaéton*, incisione su rame, 1683, Parigi, Bibliothèque Nationale de France.



Fig. 5 *Arlequin Phaéton*, incisione su rame, 1692, in *Le Théâtre Italien de Gherardi, Cusson et Witte*, Paris 1700, vol. III, Parigi, Bibliothèque de l'Arsenal.



Fig. 6 Franz Ertinger, *Phaéton*, incisione su rame, 1703, in *Recueil général des opéras représentés par l'Académie Royale de Musique depuis son établissement*, Christophe Ballard, Paris 1703, vol.III, Parigi, Bibliothèque Nationale de France.



Fig. 7 *Arlequin Thétis*, incisione su rame, 1721, in A.-R. LESAGE, J.-P. D'ORNEVAL, *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra Comique*, Paris, Ganeau-Gandouin, 1721-1734, vol. I, Parigi, Bibliothèque Nationale de France.

Fig. 8 *Arlequin invisible (Le Roi de la Chine)*, incisione su rame, 1721, in ALAIN-RENE LESAGE, JACQUES-PHILIPPE D'ORNEVAL, *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra Comique*, Paris, Ganeau-Gandouin, 1721-1734, vol. I, Parigi, Bibliothèque Nationale de France.





Fig. 9 Antonio Ponzano o da Christoph Schwarz, *Cortigiana, Pantalone danzante, Zanni*, affresco, 1576?, Landshut, Castello di Trausnitz.



Fig. 10 Ambrogio Brambilla, *Il magnifico al ballo*, xilografia, fine secolo XVI, Stoccolma, Nationalmuseum.



Fig. 11 Johann Joseph Scheubel, *Festa di carnevale*, olio su tela, 1745 c., Harford (Connecticut, USA), Wadsworth Atheneum.



Fig. 12 Andreas Pirot, *Festa di carnevale*, arazzo, 1745 c., Würzburg, Schloss Veitshoechheim.

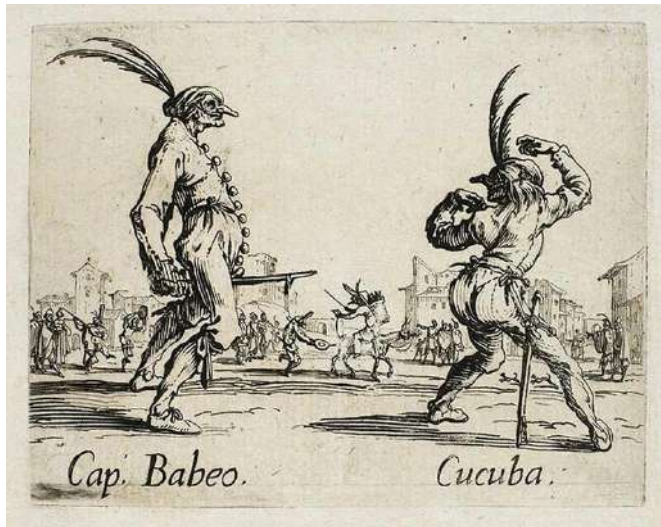


Fig. 13 Jacques Callot, *Cap. Babeo, Cucuba*, incisione su rame, 1622, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.



Fig. 14 Jacques Callot, *Fracischina, Gian Farina*, incisione su rame, 1622, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.



Fig. 15 *Harlequin, Zany Cornetto*, xilografia, fine sec. XVI, Stoccolma, Nationalmuseum.



Fig. 16 Alessandro Scalzi detto il Padovano, *Scena della Narrentreppe*, affresco, 1575-1579, Landshut, Castello di Trausnitz.



Fig. 17 Abraham van Diepenbeeck [?], *Comici in palcoscenico*, incisione su rame, 1631, in A. De Bourgogne, *Ghebreken der Tonghe*, Ioanni Cnobbari [Joannes Cnobbaert], Antwerp 1631, Groningen, Rijksuniversiteit, Universiteitbibliotheek.



Fig. 18 Jacques Callot, *Franca Trippa, Fritellino*, incisione su rame, 1622, Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte.



Fig. 19 *Ballo di maschere*, olio su tela, 1710 c., Collezione privata.



Fig. 20 Bernard Picard, *Scaramouche* (Giuseppe Tortoriti), disegno, 1695 c., Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques.

Fig. 21 Bernard Picart, *Arlequin* (Evaristo Gherardi), disegno, 1695 c., Parigi, Musée du Louvre, Département des Arts Graphiques.