

*Renzo Guardenti*

## **Professionalismo teatrale e storiografia. Sulla Commedia dell'Arte e oltre**

### **Linee di tendenza**

Nell'ormai lontano 1988, Thomas Francis Heck, musicologo dell'Ohio State University, dette alle stampe presso Garland Publishing un corposo volume intitolato *Commedia dell'Arte. A Guide to the Primary and Secondary Literature*,<sup>1</sup> esito di un progetto di ricerca condotto in gran parte nelle principali biblioteche italiane.

All'epoca della pubblicazione vi fu chi mise pesantemente in discussione il volume, ritenendo che Heck avesse compilato la bibliografia prendendo in considerazione solo quei contributi nel cui titolo compariva il termine Commedia dell'Arte. Osservazione assai speciosa e palesemente falsa, originata probabilmente dal fatto che chi l'aveva formulata aveva rilevato che le occorrenze che lo riguardavano erano in numero inferiore a quelle di altri. Prescindendo dai veleni accademici di allora, la bibliografia stilata da Heck rivela ancora oggi tutta la sua validità, specialmente se guardata secondo una prospettiva che, a contrasto, tiene conto del momento storico in cui è stata pubblicata e dei successivi sviluppi della storiografia.

Il dato quantitativo è decisamente rilevante: i quasi mille lemmi rubricati rendono conto di una straordinaria fortuna storiografica, e non fosse altro che per aver riunito questo imponente corpus bibliografico il volume di Heck è senza alcun dubbio da ritenersi meritorio. Ma poi, un ulteriore motivo di attenzione lo si trova nella sua strutturazione, organizzata in undici sezioni che nella visione del musicologo americano corrispondono ad altrettante aree tematiche in cui collocare le fonti e gli studi. Partendo da strumenti di carattere generale quali enciclopedie e storie del teatro, la mappatura bibliografica si dispone in sezioni dedicate alle raccolte di scenari e alla relativa letteratura critica; agli studi sulla Commedia dell'Arte in Italia e all'estero nelle varie declinazioni nazionali; agli attori, alle compagnie e alla loro eredità anche in termini di sedimentazione documentaria; ai personaggi e alle maschere affrontati nelle loro singole specificità; all'improvvisazione e al ruolo della maschera; alla danza e alla musica nei loro rapporti con la Commedia dell'Arte; alla riscoperta della forma spettacolare nelle pratiche

---

<sup>1</sup> T. F. Heck, *Commedia dell'Arte. A Guide to the Primary and Secondary Literature*, New York-London, Garland Publishing, 1988.

performative del XIX e XX secolo; all'iconografia della Commedia dell'Arte presentata attraverso repertori e cataloghi di mostre, saggi specialistici, raccolte di immagini; al rapporto tra Commedia dell'Arte e letteratura. Il volume si conclude con un'appendice che raccoglie i titoli di oltre ottocento scenari, un elenco in ordine alfabetico della bibliografia con un puntuale rinvio alla sezione in cui ciascun lemma è citato, un indice generale dei nomi, dei luoghi e degli argomenti notevoli.

Non possiamo ovviamente dilungarci sulle ulteriori articolazioni di cui si compongono le rispettive sezioni, ma giova ricordare, elemento di non poco conto, che l'impianto complessivo del volume è quello di una bibliografia ragionata, essendo infatti ogni lemma corredato di un'annotazione critica che ne ripercorre più o meno sinteticamente i temi affrontati e la struttura. Quest'ultimo fattore è sicuramente un valore aggiunto dell'intera operazione condotta da Thomas Heck, un lavoro enorme, di indubbia e attuale utilità, cui va il merito di aver cercato di organizzare in insiemi organici una materia che fino a quel momento non aveva trovato la men che minima sistemazione complessiva. Certo, se lo consideriamo alla luce dell'evoluzione degli studi e del raffinamento delle metodologie di indagine, il volume appare non certo immune da pecche, luoghi comuni, sfrangiature, sovrapposizioni, omissioni. Significative a questo proposito da un lato l'adesione a una vulgata teatrale che spesso acriticamente individua nelle maschere e nell'improvvisazione gli elementi costitutivi della forma scenica, dall'altro la mancanza di una categorizzazione che riconduca esplicitamente e in termini complessivi il teatro dell'Arte allo statuto del professionismo teatrale, unitamente alla disposizione paratattica delle sezioni di cui si compone il volume. O ancora mal si giustificano la collocazione, in una stessa categoria, di oggetti tra loro non assimilabili per funzione e cronologia, come nel caso delle raccolte di stampe sei e settecentesche inserite nella medesima sottosezione insieme a saggi storici caratterizzati da ricchi apparati iconografici,<sup>2</sup> oppure, nella sezione dedicata a Commedia dell'Arte e letteratura, racconti, romanzi, testi poetici affiancati a contributi di carattere critico senza una particolare distinzione tra fonti e studi.<sup>3</sup> E tuttavia, è anche grazie a questi aspetti non perfettamente rispondenti alla sensibilità metodologica di oggi che il volume rivela in modo efficace la complessità di un oggetto di ricerca che si pone al centro di una rete infinita di relazioni e contaminazioni e che, visto alla luce

<sup>2</sup> Cfr. Ivi, pp. 318-326. Riporto a titolo di esempio i casi della raccolta *Le Théâtre-Italien. Livre de scènes comiques inventées par Gillot*, Paris, Huquier, s.d. [ma 1700 c.] e di C. Molinari, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985, entrambi rubricati della sottosezione *Xm Collected illustrations of CdA masques* senza tener conto delle loro differenti funzioni editoriali né della cronologia della loro pubblicazione.

<sup>3</sup> Cfr. Ivi, pp. 328-331. Singolare, tra le altre, nella sezione *XI- Literature and the CdA*, la compresenza di romanzi come *Le Capitaine Fracasse* di Théophile Gautier e di saggi come quello di R. Storey, *Pierrot. A critical history of a mask*, Princeton, Princeton University Press, 1978.

degli esiti storiografici successivi, deborda fisiologicamente dai confini in cui quella stessa categorizzazione sembra confinarlo.

Mi è parso opportuno iniziare dalla bibliografia di Heck perché essa si colloca quasi alla fine di quello che può essere considerato come il periodo aureo degli studi sulla Commedia dell'Arte, circa trent'anni in cui essa è stata oggetto di una rinnovata attenzione all'origine di quelli che possiamo definire come gli studi fondativi della moderna storiografia dedicata a questo fenomeno e che, nel corso del tempo, hanno avuto una funzione modellizzante anche al di fuori dei nostri confini nazionali.

L'arco cronologico in questione va dal 1969 alla fine degli anni Novanta. Giusto per limitarsi ai contributi di maggior rilievo, in questi anni compaiono *La Commedia dell'Arte nel Seicento. «Industria» e «arte giocosa» della civiltà barocca*<sup>4</sup> e *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra* di Roberto Tessari;<sup>5</sup> *Il Segreto della Commedia dell'Arte* di Ferdinando Taviani e Mirella Schino<sup>6</sup> e ancora di Taviani *Un vivo contrasto. Seminario su attori e attrici della Commedia dell'Arte*;<sup>7</sup> *La Commedia dell'Arte* di Cesare Molinari;<sup>8</sup> *Attori mercanti corsari* di Siro Ferrone,<sup>9</sup> e si registra anche un forte interesse nei confronti degli attori italiani attivi a Parigi nella seconda metà del Seicento.<sup>10</sup> In questo stesso periodo viene dato ampio spazio alla pubblicazione di commedie, raccolte di scenari, testi a vario titolo riconducibili alla Commedia dell'Arte,<sup>11</sup> nonché

<sup>4</sup> R. Tessari, *La Commedia dell'Arte nel Seicento. «Industria» e «arte giocosa» della civiltà barocca*, Firenze, Olschki, 1969.

<sup>5</sup> R. Tessari, *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, Milano, Mursia, 1989.

<sup>6</sup> F. Taviani, M. Schino, *Il Segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, la Casa Usher, 1982.

<sup>7</sup> F. Taviani, *Un vivo contrasto: seminario su attori e attrici della Commedia dell'Arte*, in «Teatro e Storia», a. I, n. 1, ottobre 1986, pp. 25-75.

<sup>8</sup> C. Molinari, *La Commedia dell'Arte*, cit.

<sup>9</sup> S. Ferrone, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, Torino, Einaudi, 1993.

<sup>10</sup> R. Guardenti, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990, 2 voll.; D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi. I. Dall'inferno alla corte del Re Sole*, Roma, Bulzoni, 1993. Si segnala, in quegli stessi anni, anche V. Scott, *The Commedia dell'Arte in Paris*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1990.

<sup>11</sup> Si vedano in particolare *Il «Théâtre Italien» di Gherardi. Otto commedie di Fatouville, Regnard e Dufresny* presentate da M. Spaziani, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966; S. Spada, *Domenico Biancolelli ou l'art d'improviser. Textes, Documents, Introduction, Notes*, Naples, Institut Universitaire Oriental, 1969; F. Taviani, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969; *La commedia dell'arte vue à travers le zibaldone de Perouse, étude suivie d'une choix de scenari de Placido Adriani, édités et traduits par S. Thérault*, Paris, CNRS, 1975; F. Scala, *Il teatro delle Favole rappresentative, ovvero la ricreazione comica, boscareccia e tragica, divisa in cinquanta giornate*, a cura di F. Marotti, Milano, Il Polifilo, 1976, 2 voll. (edizione originale: Venezia, Pulciani, 1611); L. Mariti, *Commedia ridicolosa: comici di professione, dilettanti, editoria teatrale nel Seicento. Storia e testi*, Roma, Bulzoni, 1978; *Commedie dei comici dell'arte*, a cura di L. Falavolti, Torino, Utet, 1982; P. M. Cecchini, *Le Commedie. Un commediante e il suo mestiere*, testo, introduzione e note di C. Molinari, Ferrara, Bovolenta, 1983; *Commedie dell'Arte*, a cura di S. Ferrone, Milano, Mursia, 1985, 2 voll.; *Commedie dell'arte*, a cura di S. Ferrone, Milano, Mursia, 1986; F. Andreini, *Le Bravoure del Capitano Spavento*, a cura di R. Tessari, Pisa,

importanti raccolte documentarie dedicate agli epistolari dei comici.<sup>12</sup> In questi contributi si sono concretizzate alcune tra le più feconde linee di indirizzo metodologico di una storia dello spettacolo in divenire e che hanno contribuito a definire e perimetrare l'oggetto di studio, inquadrandolo da angolazioni differenti. Una materia sovrabbondante, frutto di prospettive ermeneutiche complesse, e che qui non si possono rievocare se non per mezzo di forti semplificazioni. Studi come quello di Molinari, che abbraccia il fenomeno secondo un'ottica generalista in tutta la sua parabola storica, privilegiando al contempo la messa in evidenza degli stretti rapporti tra le strutture della compagnia comica e quelle della drammaturgia, con una particolare attenzione alla dimensione performativa della forma spettacolare, anche alla luce di una folta documentazione figurativa. O ancora Ferdinando Taviani, che nel *Segreto* affronta la Commedia dell'Arte attraverso un percorso *à rebours* finalizzato alla decostruzione di quel mito della forma spettacolare che ha visto la sua origine nella Parigi del Settecento e che è arrivato fino ai nostri giorni esercitando la sua influenza su prassi sceniche e storiografiche. Ma questi sono anni in cui iniziano a manifestarsi anche forti polarizzazioni, che si proiettano ben al di là del quarto di secolo preso in esame. Si pensi in prima battuta ai contributi di Roberto Tessari, che può essere considerato come l'apripista di un rinnovato sguardo nei confronti del fenomeno. Nei suoi studi, all'ovvio riconoscimento dello statuto professionale dei comici, si affiancano riflessioni di stampo socio-antropologico sulle origini della Commedia dell'Arte connesse a una matrice squisitamente popolare, collocabili secondo Tessari «nell'antimondo dei ciarlatani e dei buffoni»,<sup>13</sup> inscindibili dalla rivendicazione dell'esistenza e del ruolo di una formula scenica fondata sulla presenza di particolari tipologie di personaggi inserite in specifici e proprio per questo distintivi e riconoscibili dispositivi drammaturgici e spettacolari attuati per mezzo della tecnica dell'improvvisazione, considerazioni, queste, ribadite anche in anni

---

Giardini, 1987; F. Marotti, G. Romei, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991; *Gli scenari Correr. La commedia dell'arte a Venezia*, a cura di C. Alberti, Roma, Bulzoni, 1996; D. Gambelli, *Arlecchino a Parigi. II. Lo scenario di Domenico Biancolelli*, edizione critica, introduzione e note di D. Gambelli, Roma, Bulzoni, 1997, 2 voll.; *La Commedia dell'Arte*, introduzione di C. Molinari, apparati di R. Guardenti, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1999. Ma si vedano anche alcune importanti edizioni più recenti: *The commedia dell'arte in Naples. A bilingual edition of the 176 Casamarciano scenarios/La Commedia dell'arte a Napoli. Edizione bilingue dei 176 Scenari Casamarciano*, translated and edited by F. Cotticelli, A. Goodrich Heck, T. F. Heck, Lanham-London, Scarecrow Press, 2001; M. Del Valle Ojeda Calvo, *Scenari e zibaldoni di comici italiani nella Spagna del Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2007; *I canovacci della Commedia dell'Arte*, a cura di A. M. Testaverde, trascrizioni e note di A. Evangelista, prefazione di R. De Simone, Torino, Einaudi, 2007; *Scenari più scelti d'istrioni. Italienisch-Deutsche Edition der einhundert Commedia all'improvviso-Szenarien aus der Sammlung Corsiniana*, a cura di S. Hulfeld, V & R Unipress, 2014.

<sup>12</sup> *Comici dell'Arte. Corrispondenze* (G. B. Andreini, N. Barbieri, M. Cecchini, S. Fiorillo, T. Martinelli, F. Scala), a cura di C. Burattelli, D. Landolfi, A. Zinanni, Firenze, Le Lettere, 1993.

<sup>13</sup> Cfr. R. Tessari, *Commedia dell'Arte: la Maschera e l'Ombra*, cit., pp. 31-47.

più recenti in *La Commedia dell'Arte. Genesi di una società dello spettacolo*.<sup>14</sup> Al polo opposto, la prospettiva di Siro Ferrone, orientata alla ricostruzione dei contesti produttivi dello spettacolo per il tramite di capillari ricognizioni sulle strutture della drammaturgia, sulle biografie degli attori e sulla vita delle compagnie, ora riesumando le vicende della Commedia dell'Arte tra Cinque e Seicento, quella del cosiddetto periodo eroico, vista attraverso la lente del viaggio e delle relazioni intessute dai comici tra loro stessi oppure con principi e mecenati, ora, in anni più vicini a noi, ricollocando l'oggetto di studio nella lunga durata della sua storia e presentandolo nelle sue componenti strutturali e nelle sue articolazioni internazionali,<sup>15</sup> ma anche, in altri luoghi, producendosi in affermazioni singolari, come «la Commedia dell'Arte non esiste»,<sup>16</sup> impuntatura senz'altro polemica e provocatoria, tanto più paradossale in quanto formulata nella presentazione di un annuario che alla Commedia dell'Arte è intitolato, ma che al tempo stesso mette in evidenza tutta la complessità del fenomeno e avverte contro il rischio di costringerlo nella stereotipia di una formula.

Queste visioni plurime e talvolta conflittuali sono conseguenza del riflesso, sulla storiografia, dell'eterogeneità delle modalità produttive, delle prassi sceniche e drammaturgiche del fenomeno, coesistendo infatti sotto la locuzione Commedia dell'Arte (anch'essa uno stereotipo, se assunta acriticamente)

due diverse realtà teatrali, in parte sovrapposte ma non coincidenti: da un lato il mestiere del teatro dei secoli XVI-XVIII in Italia; dall'altro una formula, un modo di far spettacolo basato sull'uso delle maschere e dell'improvvisazione.<sup>17</sup>

Le considerazioni di Taviani appena citate non esauriscono né l'ampiezza e l'articolazione del fenomeno, né le prospettive attraverso le quali guardarlo. Ma la locuzione Commedia dell'Arte è in ogni caso un comodo passe-partout e quindi possiamo assumerla, metonimicamente, quale esempio paradigmatico di quel professionismo teatrale affermatosi in epoca di Antico Regime e che in virtù della sua capacità di diffusione nei principali paesi europei può essere considerato come un elemento generatore di nuove pratiche e nuovi saperi teatrali, fondati imprescindibilmente su processi osmotici tra i diversi contesti produttivi e le differenti forme spettacolari, andando a costituire per questo un universo teatrale difficilmente

---

<sup>14</sup> R. Tessari, *La Commedia dell'Arte. Genesi di una società dello spettacolo*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

<sup>15</sup> S. Ferrone, *La commedia dell'arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014.

<sup>16</sup> S. Ferrone, A. M. Testaverde, *Presentazione a «Commedia dell'Arte. Annuario Internazionale»*, I, 2008, p. VII.

<sup>17</sup> F. Taviani, *Introduzione n. 11 alla Commedia dell'Arte*, in «Teatro e Storia», n.s., n. 36, 2015, p. 271.

perimetrabile e storiograficamente in continua espansione,<sup>18</sup> sia dal punto di vista della moltiplicazione degli oggetti di studio che degli approcci metodologici. Lo dimostrano, oltre all'imponente letteratura critica, i convegni che periodicamente si sono rivolti alla Commedia dell'Arte, sintomo palese dell'interesse suscitato dal fenomeno.<sup>19</sup> Così come è un comodo passe-partout il termine professionismo teatrale, che comprende una pluralità di fenomeni – anche non esclusivamente circoscritti alla mercatura teatrale – e di maestranze artistiche. Non solo quindi l'attività delle compagnie comiche che hanno percorso l'Europa tra Cinquecento e Settecento; non solo attori, ma anche cantanti, performer di vario genere, danzatori, architetti e scenografi, musicisti, ed è dunque evidente che l'attore pur essendone compreso, non esaurisce la categoria del professionismo teatrale, ma il termine attore – in virtù di quella sorta di effetto domino che identifica la Commedia dell'Arte col professionismo e il professionismo con l'arte dell'attore – può a sua volta essere impiegato per designare una categoria che al suo interno accoglie molteplici specializzazioni fondate sull'esibizione pubblica dell'uso del corpo, come del resto notava alla fine

---

<sup>18</sup> Si segnalano, a titolo di esempio, i seguenti contributi, orientati rispettivamente ora verso una dimensione localistica, ora alla diffusione europea della Commedia dell'Arte, ora a compendiare il fenomeno attraverso le sue peculiarità e articolazioni nella lunga durata della storia: T. Megale, *Tra mare e terra. Commedia dell'arte nella Napoli spagnola (1575-1656)*, Roma, Bulzoni, 2017; *La ricezione della Commedia dell'Arte nell'Europa Centrale 1568-1769. Storia, testi, iconografia*, a cura di A. Martino, F. De Michele, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2010; *Commedia dell'Arte in Context*, edited by C. B. Balme, P. Vescovo, D. Vianello, Cambridge, Cambridge University Press, 2018.

<sup>19</sup> Si rinvia qui agli atti di alcuni tra i più importanti convegni dedicati alla Commedia dell'Arte dalla fine degli anni Settanta del Novecento ad oggi: *Alle origini del teatro moderno. La Commedia dell'arte*, atti del Convegno di studi (Pontedera, 28-30 maggio 1976), a cura di L. Mariti, Roma, Bulzoni, 1980; *Viaggi teatrali dall'Italia a Parigi fra Cinque e Seicento*, atti del Convegno internazionale (Torino, 6-8 aprile 1987), a cura di R. Alonge, Genova, Costa & Nolan, 1989; *Origini della Commedia improvvisa o dell'Arte*, atti del Convegno internazionale (Roma-Anagni, 12-15 ottobre 1995), a cura di M. Chiabò, F. Doglio, Roma, Edizioni Torre d'Orfeo, 1996; *La commedia dell'arte tra Cinque e Seicento in Francia e in Europa*, atti del Convegno internazionale di studio, (Verona-Vicenza, 19-21 ottobre 1995), a cura di E. Mosele, Fasano, Schena, 1997; *Fra poesia, suono, immagine: il teatro multimediale delle comiche compagnie* (Bologna, 26 gennaio 2004), i cui atti sono stati pubblicati in *L'arte di comici. Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte*, numero monografico di «Culture teatrali» a cura di G. Guccini, n. 10, autunno 2003-primavera 2004; *Fortuna europea della Commedia dell'Arte*, atti del convegno del Centro Studi sul teatro medioevale e rinascimentale (Roma, 2-5 ottobre 2008), a cura di M. Chiabò, F. Doglio, Roma, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, 2010; *Il mito della commedia dell'arte nel Novecento europeo*, atti del Convegno internazionale di studi (Padova, 4-5 dicembre 2014), a cura di E. Randi, Acireale-Roma, Bonanno 2016; *L'Apothéose d'Arlequin. La Comédie-Italienne de Paris: un théâtre de l'expérimentation dramatique au XVIII<sup>e</sup> siècle*, a cura di E. De Luca, A. Fabiano, Paris, Sorbonne Université Presses, 2023, atti del Convegno internazionale *La Comédie-Italienne de Paris (1716-1780). Colloque du tricentenaire* (Parigi, 15-17 dicembre 2016); *La Commedia dell'arte tra individui e "fraternal compagnie"*, atti del Convegno internazionale (Parigi, 5-6 novembre 2025) in corso di pubblicazione presso Milano University Press.

del Seicento Andrea Perrucci, che attribuiva il «titolo universale d'Istrione»<sup>20</sup> a tutti coloro che si esibivano pubblicamente su un palco: «Musici, o Suonatori di qualsisia Istrumento, o Recitanti parlando, O Saltatori, o Ballarini, o Ciurmatori, o Giocolieri».<sup>21</sup>

Ora, che alcune delle abilità e delle pratiche performative possedute dalle categorie elencate da Perrucci – e che non esauriscono la gamma delle possibili competenze – possano andare sotto il nome di recitazione è fuor di discussione, visto che con questo termine possiamo indicare, nell'accezione più ampia che ne ha dato Claudio Vicentini,

[l']arte di intrattenere un pubblico impiegando il corpo umano dell'attore con tutte le sue risorse, movimenti, gesti, parole, a volte intrecciati tra loro, a volte trattati come linguaggi autonomi e autosufficienti, senza cadere nella tentazione di individuare tra loro forme più o meno autentiche, "alte" o "basse" che siano.<sup>22</sup>

Ma anche qui bisogna distinguere poiché, come è stato notato, la pratica attorica in termini storiografici può essere affrontata da più punti di vista: oltre che da quello della storia della recitazione, da quello dell'indagine sulle condizioni di carattere sociale, economico, relazionale, ecc., che influenzano, appunto, l'esercizio del mestiere, sia in termini di vita materiale che di scelte estetiche; oppure dal punto di vista delle teoriche, il cui studio appare come una «simulazione» della

storia della recitazione [...] sia perché la descrizione di ciò che gli attori dovrebbero fare sulla scena, offerta dalla trattatistica, non è certo la descrizione di quello che gli attori effettivamente fanno, sia perché anche le informazioni che i trattati talvolta ci trasmettono sullo stato effettivo delle cose (riferimenti a ciò che l'autore ha visto sulla scena, o ha sentito raccontare da testimoni attendibili) sono nella maggior parte dei casi impiegati come esempi positivi o negativi della teoria, e quindi irrigiditi e utilizzati al di fuori del loro reale contesto.<sup>23</sup>

Qual è stata la modalità prevalente attraverso la quale la storiografia ha guardato all'arte dell'attore? In termini complessivi, considerando le tre linee di indirizzo ricordate in precedenza, appare evidente che la linea maggioritaria è stata quella che ha affrontato lo studio degli attori in una

<sup>20</sup> A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa premeditata, ed all'improvviso*, Napoli, Michele Luigi Mutio, 1699. Cito dall'edizione moderna bilingue in italiano e in inglese: A. Perrucci, *A Treatise on Acting, from Memory and by Improvisation (1699) – Dell'arte rappresentativa, premeditata ed all'improvviso*, translated and edited by F. Cotticelli, A. G. Heck and T. F. Heck, Lanham, Scarecrow Press, 2008, p. 29.

<sup>21</sup> Ivi.

<sup>22</sup> C. Vicentini, *Storia della recitazione teatrale. Dal mondo antico alla scena digitale*, Venezia, Marsilio, 2023, p. 16.

<sup>23</sup> C. Vicentini, *È possibile la storia della recitazione?*, in «Acting Archives Review», a. V, n. 9, Maggio 2015, pp. 10-11.

prospettiva contestualizzante, finalizzata a ricostruire le vicende delle compagnie comiche e degli attori collocandole nel quadro delle relazioni sociali, politiche e più in generale culturali della loro epoca. Possono essere presi a modello di questo approccio metodologico i già ricordati studi di Ferrone, frutto di consistenti scavi archivistici grazie ai quali ricostruire le dinamiche interne alle compagnie e tra queste e i centri di potere, far emergere strategie drammaturgiche, profili di attori quali portatori di diversità culturale, evidenziare le relazioni con consessi accademici, prospettive queste che hanno alimentato la linea editoriale dei numeri delle due serie dell'annuario «Commedia dell'Arte» diretto dallo stesso Ferrone. Studi che, a cominciare da *Attori mercanti corsari*, hanno in certa misura dettato le coordinate di riferimento di quelli successivi attraverso l'indagine sugli elementi costitutivi del fenomeno (la dimensione itinerante del mestiere, gli spazi del teatro, mercatura teatrale e le corti, struttura e dinamiche delle compagnie, impresariato) e che per quanto riguarda gli aspetti legati alla pratica scenica e performativa affrontano ad esempio Giovan Battista Andreini mirando non tanto a far emergere gli aspetti tecnici della sua recitazione individuale, quanto piuttosto a considerare la figura di Andreini attore non disgiunta dalla scrittura quale strumento di una drammaturgia consuntiva che rende conto dell'armamentario di risorse impiegate dagli attori (lazzi, azioni sceniche, travestimenti, capacità di passare da un registro recitativo all'altro).

Una linea di indirizzo particolarmente feconda, questa, fondata su un'attenzione contestuale alla materia, che nel corso del tempo ha dato vita a contributi, che hanno fatto luce su aspetti inediti di questo momento della storia dello spettacolo.<sup>24</sup> Isoliamo un contributo recente che, seppur non appartenente alla stretta cerchia della scuola fiorentina, ne condivide sicuramente il rigore metodologico e in certa misura anche gli obiettivi di fondo. Si tratta del recente volume *Uno zanni per tre amorose. Vita e mestiere di Giovan Battista Fiorillo, commediante, e delle sue tre mogli* di Sergio Monaldini,<sup>25</sup> assiduo frequentatore di questi ambiti di indagine, a cominciare da *L'Orto delle Esperidi*,<sup>26</sup> dedicato al poliedrico mecenatismo dei Bentivoglio nel secolo XVII per poi proseguire con *Teatro dell'arte, Commedia dell'arte, Opera in musica*,<sup>27</sup> dove tra l'altro viene ripercorsa l'annosa e controversa filiera ermeneutica sulla locuzione Commedia dell'Arte.

<sup>24</sup> Si vedano, ad esempio, i volumi di E. Tamburini, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'Arte*, Firenze, Le Lettere, 2012 e *Culture ermetiche e commedia dell'Arte. Tra Giulio Camillo e Flaminio Scala*, Ariccia, Aracne, 2016.

<sup>25</sup> S. Monaldini, *Uno zanni per tre amorose. Vita e mestiere di Giovan Battista Fiorillo, commediante, e delle sue tre mogli*, Roma, Tab edizioni, 2024.

<sup>26</sup> S. Monaldini, *L'Orto delle Esperidi. Musici, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646-1685)*, Lucca, Libreria Musicale Italiana Editrice, 2000.

<sup>27</sup> Cfr. S. Monaldini, *Teatro dell'arte, Commedia dell'arte, Opera in musica*, in «Musicalia. Annuario Internazionale di Studi Musicologici», n. 8, 2011 - n. 9, 2012 [ma: 2019], pp. 28-57.

*Uno zanni per tre amorose*: si tratta di un lavoro imponente, fondato in prevalenza sulla messa in sequenza di una quantità enorme di documenti, frutto di un capillare scavo archivistico teso al recupero di carteggi, note di registri parrocchiali, atti notarili, documenti bancari, consente di seguire quasi giorno per giorno le vicende del comico e dei suoi sodali, di ricostruire il percorso della sua attività nelle differenti piazze teatrali, di mettere a fuoco le relazioni all'interno della cerchia familiare e delle compagnie con tutto il loro fisiologico corollario di tensioni, di ritessere la rete di contatti con i centri di potere e i ceti elitari, e di mettere in evidenza la considerazione che Fiorillo e le sue compagne di vita e di scena avevano presso i contemporanei, facendo riemergere una cospicua serie di componimenti encomiastici, dedicati a lui e soprattutto alle tre attrici cui ha condiviso il percorso artistico. Il quadro che ne deriva consente di cogliere le modalità di costituzione delle compagnie e di seguirne le vicissitudini e le dinamiche interne, di mettere in evidenza circuiti e spazi dello spettacolo, di verificare l'ampiezza e l'articolazione del repertorio, contestualizzando i generi rappresentati e sottolineando le linee di contaminazione tra le diverse forme spettacolari. La vasta documentazione messa in campo, ricorda lo stesso Monaldini, consente «al massimo» di «comporre un più o meno particolareggiato curriculum lavorativo»<sup>28</sup> di Giovan Battista Fiorillo, e diventa nell'ottica di Monaldini lo strumento mediante il quale definire il «quadro generale del teatro italiano dell'epoca».<sup>29</sup> Un «curriculum lavorativo»: un'espressione che sorprende e che al netto di magari oggettive carenze documentarie sulle pratiche recitative degli attori, è forse indice della persistenza di una certa qual ritrosia nei confronti di linee di ricerca rivolte alla dimensione performativa e alla recitazione.

### **Commedia dell'Arte e iconografia**

E tuttavia, linee di ricerca che nel panorama generale della storiografia teatrale vengono considerate come minoritarie possono rivelarsi utili nello studio degli attori dell'Arte e delle loro delle pratiche performative, come nel caso delle indagini fondate la documentazione iconografica. Il rapporto tra teatro e iconografia costituisce un nodo ermeneutico che possiamo definire di lunga durata, nonostante si manifesti negli studi in maniera intermittente. La necessità di avviare una riflessione sulle testimonianze figurative sulla Commedia dell'Arte quali strumenti per lo sviluppo di specifiche linee di ricerca era stata avanzata da Maria Ines Aliverti<sup>30</sup> già alla fine degli anni Ottanta sulla scorta di un intervento di Ferdinando Taviani apparso sul

<sup>28</sup> S. Monaldini, *Uno zanni per tre amorose*, cit., p. 21.

<sup>29</sup> Ivi.

<sup>30</sup> M. I. Aliverti, *Per una iconografia della Commedia dell'Arte. A proposito di alcuni recenti studi*, in «Teatro e Storia», n. 6, 1989, pp. 71-88.

primo numero di «Teatro e Storia»<sup>31</sup> e di un'ampia riflessione di Marco De Marinis<sup>32</sup> sulla recitazione nella Commedia dell'Arte nella quale analizzava il fenomeno alla luce del saggio di Taviani ricontestualizzato nel quadro dei contributi più importanti in materia, anche a fronte di un particolare interesse all'epoca da parte della storia dello spettacolo nei confronti dell'iconografia teatrale.<sup>33</sup> Al di là dell'inquadramento complessivo dell'iconografia sulla Commedia dell'Arte, finalizzato all'organizzazione del repertorio sia da un punto di vista cronologico che tematico,<sup>34</sup> l'utilizzazione di questa tipologia di fonti nella storiografia ha avuto un andamento non lineare, anche se a partire dalle osservazioni di Taviani, Aliverti e De Marinis, possiamo contare su un numero non trascurabile di studi, spesso riferibili ai primi decenni della forma spettacolare, e dedicati alla rilettura di episodi specifici che testimoniano la sua duplice diffusione sia come pratica di spettacolo che come memoria figurativa di quella pratica medesima. Giusto per limitarsi ai più rilevanti il caso del volume di Daniele Vianello sugli affreschi del castello di Trausnitz (fig. 1),<sup>35</sup> degli studi di Margareth Anne Katritzky dedicati alla Raccolta Fossard (fig. 2), alla serie di Ambrogio Brambilla (fig. 3) e, su un altro versante, alle tracce di quella performatività assibilabile agli ambiti della commedia improvvisa riscontrabile nelle immagini degli *alba amicorum* dedicate a ciarlatani e saltimbanchi (fig. 4).<sup>36</sup> Questi contributi, oltre ad attestare che l'affermazione della forma spettacolare era talmente radicata al punto da lasciar memoria nelle arti figurative, si sono rivelati particolarmente utili per rintracciare nei personaggi della Raccolta Fossard e della serie Brambilla indizi di possibili stilemi mimico-gestuali riconducibili alle pratiche recitative dei comici. Oppure, su un altro piano della ricerca, la documentazione iconografica

<sup>31</sup> F. Taviani, *Un vivo contrasto. Seminario su attori e attrici della Commedia dell'Arte*, in «Teatro e Storia», a. I, n. 1, 1986, pp. 25-75.

<sup>32</sup> M. De Marinis, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Firenze, La casa Usher, 1988, pp. 131-170.

<sup>33</sup> A partire dalla metà degli anni Ottanta del Novecento e per tutto il decennio successivo si registra una rinnovata attenzione, anche in termini metodologici, nei confronti dell'iconografia teatrale, sia attraverso contributi di rilievo quali ad esempio M. I. Aliverti, *Il ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese*, Pisa, ETS, 1986 e T. F. Heck, *Picturing Performance. The Iconography of the Performing Arts in Concept and Practice*, University of Rochester Press, Rochester (NY), 1999, anche attraverso la costituzione dei network internazionali come *European Theatre Iconography* promosso dalla European Science Foundation o la realizzazione presso l'Università di Firenze dell'Archivio di Iconografia teatrale Dionysos.

<sup>34</sup> Sul tema cfr. R. Guardenti *The iconography of the "Commedia dell'Arte": figurative recurrences and the organization of the repertory*, in *European Theatre Iconography*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 197-206 e R. Guardenti, *Atlante iconografico. La Commedia dell'Arte*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2023.

<sup>35</sup> D. Vianello, *L'arte del buffone. Maschere e spettacolo tra Italia e Baviera nel XVI secolo*, Bulzoni, Roma 2005.

<sup>36</sup> 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.

viene assunta come testimonianza e strumento di verifica del rapporto tra attori e pittori, spesso sulla base di processi analitici ad ampio spettro che, al di là dei dati meramente iconografici, ricollocano l'immagine nella complessità delle temperie culturali, filosofiche e ideologiche: è il caso delle immagini dedicate agli Andreini come il ritratto di famiglia con Francesco, Isabella e Giovan Battista realizzato da Bernardino Poccetti nel chiostro grande della Santissima Annunziata (fig. 5) e il dipinto di Domenico Fetti raffigurante Francesco (fig. 6), considerate da Siro Ferrone quale esito figurativo delle coeve strategie di nobilitazione del mestiere comico, così come, su un altro versante, la sapienza performativa di Virginia Ramponi giustifica per Ferrone la scelta di Domenico Fetti di ricorrere all'effigie dell'attrice per dipingere *Bacco e Arianna a Nasso* (fig. 7) e raffigurare la *Malinconia* (fig. 8).<sup>37</sup> O ancora, altrettanto importante la filiera delle identificazioni di attrici e attori specifici, come nel caso dei contributi di Maria Ines Aliverti che hanno portato a riconoscere in alcune figurazioni, con ampi margini di attendibilità, i ritratti di Marina Antonazzoni, Isabella (fig. 9) e Giovan Battista Andreini (fig. 10), grazie a un minuzioso processo analitico anche su base comparativa, capace anche di far emergere i più minuti risvolti di carattere simbolico delle immagini, inquadrare nel contesto delle convenzioni pittoriche e culturali dell'epoca.<sup>38</sup>

Prescindendo dai casi appena citati, la linea di sviluppo tracciata da Taviani e commentata poi da De Marinis a proposito della recitazione nella Commedia dell'Arte mantiene intatta la sua validità, focalizzandosi infatti su quelli che sono gli snodi e gli scarti dalla norma che segnano il passaggio da una tipologia a un'altra e quel trascorrere dalla recitazione energica al realismo elegante – dall'Arlecchino Tristano Martinelli (fig. 11) all'Arlecchino Evaristo Gherardi (fig. 12), poli estremi delle due tipologie performative – può essere considerato il tratto caratteristico della forma

<sup>37</sup> Cfr. S. Ferrone, *Attori mercanti corsari. La Commedia dell'Arte in Europa tra Cinque e Seicento*, cit., pp. 223-273.

<sup>38</sup> M. I. Aliverti, *An Icon for a New Woman: A Previously Unidentified Portrait of Isabella Andreini by Paolo Veronese*, in «Early Theatre», a. XI, n. 2, December 2008, pp. 158-180; M. I. Aliverti, *I volti di Lavinia: varianti di un'immagine d'attrice nel primo Seicento*, in *Le passioni in scena. Corpi eloquenti e segni dell'anima nel teatro del XVII e XVIII secolo*, atti del Colloquio internazionale dell'Associazione Sigismondo Malatesta, Castello di Torre in Pietra, Torrimpietra (Roma), 18-19 novembre 2005, a cura di S. Carandini, Roma, Bulzoni, 2009, pp. 87-157; M. I. Aliverti, *I ritratti delle attrici della Commedia dell'Arte. Ricerche recenti e problemi di metodo*, atti del convegno Teatro e Imagens, Actas do 1º Encontro Opsi Base Iconográfica de Teatro em Portugal, Universidade de Lisboa Faculdade de Letras, 5-6 febbraio 2010, a cura di M. J. Brilhante et al., Lisboa, Edições Colibri, 2011, pp. 25-42. M. I. Aliverti, *Isabella Andreini nelle immagini: indagine sopra alcuni ritratti ipotetici in Isabella Andreini: Una letterata in scena*, atti del convegno *Omaggio ad Isabella Andreini*, (Padova, 20 settembre 2012), a cura di C. Manfio, Padova, Il Poligrafo, 2014, pp. 137-194; M. I. Aliverti, *Una ribellione silente. Ipotesi su un ritratto ignoto di Giovan Battista Andreini*, in *Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630)*, atti del convegno internazionale di studi (Mantova, 26-28 febbraio 2015), a cura di S. Brunetti, Bari, Edizioni di Pagina, 2016, pp. 316-335.

spettacolare quale appare dalla sua sedimentazione figurativa nell'arco degli oltre due secoli della sua storia, così come, su un altro piano dell'indagine, l'analisi dell'insieme del repertorio iconografico ha messo in evidenza l'esistenza di persistenze sceniche e persistenze iconografiche che sviluppano nella lunga durata della storia, frutto dei continui, fisiologici, scambi osmotici tra scena e arti figurative.<sup>39</sup>

Un impianto questo che funziona molto bene se guardiamo al fenomeno da una certa distanza, poiché se proviamo ad avvicinare la lente a fenomeni circoscritti l'immagine appare sfocata in quanto intervengono altri fattori, specialmente se ci affidiamo alle fonti iconografiche nella prospettiva di ricostruire profili recitativi complessi, cercando ad esempio di far emergere i tratti peculiari di attori colti nel corso di un evento spettacolare, oppure cercando di seguirne l'evoluzione nel corso della loro carriera. Quantità delle immagini, loro pertinenza e congruità con gli attori e gli spettacoli di cui si intende ritracciare il profilo, unitamente al dispiegamento di ulteriori tipologie documentarie costituiscono la *conditio sine qua non* per poter avviare questo processo. Si tratta di una congiuntura rara: se consideriamo l'imponente repertorio iconografico della Commedia dell'Arte, e nonostante le migliaia di reperti figurativi, l'unico caso in cui queste condizioni si sono verificate è stato quello della prima Comédie Italienne, la cui stabilizzazione a Parigi nella seconda metà del Seicento fu all'origine della cospicua produzione di immagini a lei dedicata.

Queste figurazioni, analizzate sulla base di un serrato confronto col repertorio drammaturgico della troupe, con la documentazione archivistica e le cronache dell'epoca, hanno permesso di ritracciare il profilo scenico degli attori più rappresentativi della compagnia (gli Arlecchini Giuseppe Domenico Biancolelli ed Evaristo Gherardi, lo Scaramuccia Tiberio Fiorilli, il Mezzettino Angelo Costantini).<sup>40</sup> I ritratti degli attori italiani, talvolta colti in pose sceniche riferibili anche con particolare esattezza a spettacoli specifici (fig. 13), il corpus delle illustrazioni del *Théâtre Italien* di Gherardi (fig. 14) considerate anche in relazione ai frequenti interventi didascalici dello stesso Gherardi che illustrano le cosiddette scene all'italiana, unitamente a immagini direttamente riferibili a singole rappresentazioni, come gli almanacchi dei fratelli Bonnart che documentano visivamente momenti significativi di alcuni spettacoli della compagnia (fig. 15),<sup>41</sup> consentono quindi di cogliere gli aspetti peculiari della spettacolarità della compagnia italiana a Parigi sia in termini complessivi che per ciò che riguarda la performatività dei singoli attori.

---

<sup>39</sup> Cfr. R. Guardenti, *Iconografia della Commedia dell'Arte: compresenza e trasversalità di pratiche spettacolari, persistenze sceniche e iconografiche*, in «Rifrazioni», n. 7, maggio 2023, rubrica di «Sinestesiaonline», a. XII, n. 39, pp. 1-25.

<sup>40</sup> Cfr. R. Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., vol. I, pp. 46-189.

<sup>41</sup> Cfr. Ivi, pp. 294-242.

La fortunata congiuntura documentaria riguardante l’Ancien Théâtre Italien non si replica col secondo grande episodio di stabilizzazione di una compagnia italiana a Parigi, quella diretta Luigi Riccoboni. Se per quanto riguarda la prima compagnia italiana possiamo contare un numero considerevole di immagini, per quanto riguarda la seconda Comédie Italienne, se escludiamo gli *Habits* che corredano *l’Histoire du Théâtre italien* di Riccoboni (fig. 16), disponiamo di un repertorio figurativo assai più ridotto, un numero sostanzialmente esiguo di immagini per lo più non riferibili a una dimensione scenica. Poche immagini, come il dipinto anonimo che probabilmente raffigura *L’heureuse surprise*, la commedia di esordio della seconda Comédie Italienne nel 1716 (fig. 17), oppure come la celebre incisione di Bertrand che ritrae l’Arlecchino Tommaso Antonio Visentini, tratta da un dipinto disperso di Maurice Quentin de La Tour (fig. 18), i ritratti di Zanetta Rosa Benozzi, detta Silvia, realizzati da Jean-Marc Nattier (fig. 19) e ancora da de La Tour (fig. 20); alcune incisioni della raccolta *Les Métamorphoses de Melpomène et de Thalie*, come quella raffigurante l’Arlecchino Carlin Bertinazzi in *Arlequin statue, enfant, perroquet* (fig. 21); o ancora un’altra immagine molto nota, il frontespizio di *Le Je ne sais quoi* di Louis de Boissy (fig. 22).<sup>42</sup> Un corpus iconografico estremamente limitato quello della seconda Comédie Italienne, schiacciato, si potrebbe dire, tra le numerose immagini della prima e la produzione pittorica che, a partire dai disegni e dai dipinti di Claude Gillot, ha dato origine al grande mito figurativo della Commedia dell’Arte in Francia portato a maturazione da Jean-Antoine Watteau dopo la soppressione della prima compagnia italiana nel 1697 in assenza degli attori dell’Arte e continuato nei decenni successivi dai suoi eredi.<sup>43</sup>

### Oltre la Commedia dell’Arte

Nell’impossibilità di identificare gli attori e gli spettacoli raffigurati, le immagini costitutive di questo mito sono state spesso associate ai teatri delle Foires parigine di Saint-Germain e Saint-Laurent del primo Settecento. Il teatro forain è un territorio particolarmente interessante, ancora in larga parte da esplorare, per comprendere come l’influenza italiana abbia avuto un’azione modellizzante sugli autoctoni contesti di produzione spettacolare. Dopo le ricostruzioni storiche degli eruditi francesi di fine Ottocento e inizio Novecento e alcuni contributi di ambito musicologico, la riesumazione dello spettacolo forain è avvenuta a partire dalla metà degli anni Sessanta, non ad opera di storici dello spettacolo ma della francesistica nostrana, impegnata nella ricerca di matrici drammaturgiche italiane nel teatro francese della

<sup>42</sup> Cfr. R. Guardenti, *Iconographies de passage entre les deux Comédies-Italiennes et le théâtre de la Foire*, in *L’Apothéose d’Arlequin*, cit., pp. 35-45.

<sup>43</sup> Sul tema si vedano almeno R. Guardenti, *Gli italiani a Parigi*, cit., vol. I, pp. 263-293 e F. Moureau, *De Gherardi à Watteau. Présence d’Arlequin sous Louis XIV*, Paris, Klincksieck, 1993.

seconda metà del Seicento e dei primi decenni del Settecento. Operazione meritoria, che ha attivato l'interesse per forme drammatiche e spettacolari fino a quel momento tenute sullo sfondo del dibattito storiografico. Si pensi alla pubblicazione da parte di Marcello Spaziani di alcune commedie del *Théâtre de la Foire* di Lesage e d'Orneval,<sup>44</sup> analizzate e rilette in una prospettiva squisitamente letteraria, seppur collocate sullo sfondo delle turbolente vicende che hanno visto contrapposti i teatrini di fiera e i teatri privilegiati parigini, oppure ancora nel solco della scuola di Spaziani, agli studi di Claudio Vinti,<sup>45</sup> anch'essi di carattere letterario ma utili per una prima sistematica mappatura del repertorio forain. Ho avuto modo di diffondermi in altre sedi<sup>46</sup> sull'organizzazione delle compagnie e sulle strategie gestionali degli impresari forains, sulle modalità di penetrazione delle strutture drammaturgiche e degli espedienti scenici desunti dalla prima Comédie Italienne, individuando quali caratteristiche peculiari del teatro forain la varietà e la snellezza della proposta spettacolare. Per quanto riguarda i contributi stranieri ricordiamo almeno *Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards* di Isabelle Martin,<sup>47</sup> nonché gli studi di David Trott, di cui qui ricordo soltanto *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle. Jeux, écritures, regards*.<sup>48</sup> Ma si segnalano anche le attività del Centre d'Études des Théâtres de la Foire et de la Comédie Italienne (Cethefi) dell'Université de Nantes creato da Françoise Rubellin,<sup>49</sup> vivace cantiere di ricerca che oltre ad aver organizzato una serie di convegni e seminari internazionali, si è profuso anche nella pubblicazione di commedie appartenenti al repertorio forain e a quello franco-italiano,<sup>50</sup> nonché per alcune tesi dottorali, tra le quali quella di

<sup>44</sup> *Il Teatro della "Foire". Dieci commedie di Alard, Fuzelier, Lesage, D'Orneval, La Font, Piron*, a cura di M. Spaziani, con una appendice musicale, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1965.

<sup>45</sup> Cfr. C. Vinti, *Alla foire e dintorni. Saggi di drammaturgia foraine*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1990; C. Vinti, *Dall'ucronia all'utopia: propaggini barocche nel teatro della Foire*, in *Dalla tragedia rinascimentale alla tragicommedia barocca. Esperienze teatrali a confronto in Italia e Francia*, atti del Convegno Internazionale di Studi (Verona-Mantova, 9-12 ottobre 1991), a cura di E. Mosele, Fasano, Schena, 1992, pp. 403-410.

<sup>46</sup> R. Guardenti, *Strategie impresariali dei teatri forains*, in «Medioevo e Rinascimento», vol. VI, n.s., III, 1992 [ma: 1993], pp. 309-326; R. Guardenti, *Il teatro e il suo contesto: le fiere di Saint-Germain e Saint-Laurent*, in «Biblioteca Teatrale», n.s., nn. 30-31-32, 1993, pp. 99-133; R. Guardenti, *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)*, Roma, Bulzoni, 1995; R. Guardenti, *Drammaturgia e guerriglie teatrali dall'Ancien Théâtre Italien alla Foire*, in *Il teatro allo specchio: il meta teatro tra melodramma e prosa*, a cura di F. Cotticelli, P. Maione, Napoli, Turchini Edizioni, 2012, pp. 87-102.

<sup>47</sup> Cfr. I. Martin, *Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards*, Oxford, Voltaire Foundation, 2002.

<sup>48</sup> Cfr. D.A. Trott, *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle. Jeux, écritures, regards. Essai sur les spectacles en France de 1700 à 1790*, Montpellier, Editions Espaces 34, 2000.

<sup>49</sup> Cfr. <http://cethefi.org/> (Ultimo accesso: 20 aprile 2025).

<sup>50</sup> *Théâtre de la Foire. Anthologie de pièces inédites 1712-1736*, sous la direction de F. Rubellin, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2005; M.-A. Legrand, *La Française italienne*; Dominique, J.-A. Romagnesi, L. Fuzelier, *L'Italienne française*; J.-A. Romagnesi, *Le retour de la tragédie française*,

Anastassia Sakhnovskaia-Pankeeva, *La Naissance des théâtres de la Foire*,<sup>51</sup> che sulla base di una folta documentazione di carattere archivistico e di una esaustiva conoscenza della letteratura critica, permette di seguire passo per passo non solo l'attività dei teatri delle fiere di Saint-Germain e di Saint-Laurent, ma anche quella degli attori italiani nella provincia francese a seguito della soppressione della prima Comédie Italienne.<sup>52</sup> Un lavoro di indubbio rilievo, che per la capillarità e l'articolazione dei dati raccolti, su attori, compagnie, stagioni teatrali, conferma che il fenomeno non è riducibile a clichés storiografici, ma anzi si caratterizza proprio per la ricchezza e per l'eterogeneità delle contaminazioni. E per quanto riguarda l'attività teatrale a Parigi e occorre anche segnalare il *work in progress* di *ThéPARis Les Théâtres en France sous l'Ancien Régime: transversalité des pratiques, circulation des personnes, enjeux esthétiques et poétiques*, importante laboratorio di ricerca promosso dal Centre de Musique Baroque de Versailles, dall'Université Côte d'Azur e da Sorbonne Université che riapre le filiere di ricerca degli eruditi locali della fine dell'Ottocento e del primo Novecento, ritessendo con rinnovata coscienza metodologica la rete di relazioni tra il circuito dei teatri parigini e la provincia francese, alveo naturale della diffusione della spettacolarità di matrice italiana dopo la chiusura della prima Comédie Italienne.

A fronte di queste esperienze, praticamente inesistente, invece, l'indagine sulla recitazione e sulle qualità performative degli attori di fiera. Le ragioni di questa mancanza sono individuabili in scelte di campo determinate da un lato dalla necessità di affrancare la storia dei teatri di fiera dal canone aneddotico costituito alla fine dell'Ottocento e dei primi del Novecento, riconducendo le vicende delle compagnie foraines e soprattutto le loro prospettive di carattere drammaturgico e produttivo nell'alveo di

---

édition de G. Marot, T. Nakayama, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2007; *Pyrame et Thisbé. Un opéra au miroir de ses parodies 1726-1779*, sous la direction de F. Rubellin, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2007; F. Rubellin, *Atys burlesque. Parodies de l'opéra de Quinault et Lully à la Foire et à la Comédie-Italienne 1726-1738*, Montpellier, Éditions Espaces 34, 2011; F. Rubellin, *Marionnettes du XVIIIe siècle : anthologie de textes rares*, Montpellier, Éditions Espace 34, 2022.

<sup>51</sup> Cfr. A. Sakhnovskaia-Pankeeva, *La Naissance des théâtres de la Foire: influence des Italiens et constitution d'un répertoire*, Nantes, Université de Nantes, U.F.R. Lettres et Langages, École doctorale Sociétés, Cultures, Échanges, 2013.

<sup>52</sup> Sul tema, oltre al citato studio di Sakhnovskaia-Pankeeva, si vedano però C. Meldolesi, *Il teatro dell'arte di piacere. Esperienze italiane nel Settecento francese*, in «Teatro e Storia», a. III, n. 1, 1988, pp. 73-97; R. Guardenti, *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; E. De Luca, *La circulation des acteurs italiens et des genres dramatiques dans la première moitié du XVIIIe siècle*, in *L'Opéra de Paris, la Comédie-Française et l'Opéra-Comique. Approches comparées (1669-2010)*, sous la direction de S. Chaouche, D. Herlin, S. Serre, Paris, École des Chartes, 2012, pp. 241-249. Per una ulteriore sintesi, cfr. ancora A. Sakhnovskaia-Pankeeva, *De l'ancienne troupe de la Comédie-Italienne à la nouvelle: une parenthèse provinciale et foraine*, in *L'Apothéose d'Arlequin*, cit., pp. 17-33.

prospettive e metodi propri della storiografia teatrale,<sup>53</sup> dall'altro l'urgenza di definire, perimetrare e iniziare a diffondere in edizioni moderne il repertorio forain,<sup>54</sup> per la maggior parte ancora manoscritto. Ma da un altro punto di vista l'assenza di studi specifici sugli attori forains è da imputarsi anche a una carenza documentaria, poiché le testimonianze sugli spettacoli di fiera, costituite per la maggior parte dai verbali di polizia dello Châtelet di Parigi, se rendono conto a grandi linee della struttura e della composizione degli spettacoli, di norma non si soffermano sulle caratteristiche sceniche degli interpreti, registrando solitamente informazioni per lo più generiche su una performatività di carattere essenzialmente acrobatico e riferendosi unicamente agli attori quando questi si sono resi responsabili di infrazioni dei divieti imposti dai teatri ufficiali. A poco valgono inoltre le notizie desumibili dalle memorie coeve, che in linea di massima non si diffondono sulle peculiarità e la tecnica degli attori di fiera, impiegando piuttosto frasi di circostanza secondo un consolidato canone celebrativo, anche nel caso degli attori più celebri provenienti dalla tradizione italiana, quali Pierre-François Biancolelli e Jean-Antoine Romagnesi. E non soccorre neanche la documentazione iconografica che, a differenza di quella dedicata alla Commedia dell'Arte e alle sue diramazioni europee, specialmente francesi, si risolve quasi unicamente in poche immagini dedicate ad acrobati e funamboli (fig. 23), spesso non riferibili alla tradizione italiana, ed appare di fatto confinata nelle stampe (fig. 24) che illustrano i nove volumi del *Théâtre de la Foire* di Lesage e d'Orneval,<sup>55</sup> i quali si configurano come il tentativo, da parte dei due autori, di nobilitare il teatro di fiera attraverso la pubblicazione del repertorio più significativo, aderendo anche ai canoni dell'illustrazione libraria. Particolarmente significativa, a questo proposito, la quasi totale assenza nelle immagini della raccolta di quella performatività a carattere acrobatico che aveva caratterizzato la spettacolarità foraine del primo Settecento: un'assenza certamente giustificata dalla progressiva regolarizzazione della drammaturgia delle fiere parigine, ma anche molto probabilmente dalla necessità di affrancarsi da pratiche che in qualche misura potevano confliggere col raggiungimento di una dignità riconosciuta anche mediante la stampa del repertorio forain.<sup>56</sup>

<sup>53</sup> Oltre a R. Guardenti, *Le fiere del teatro*, cit., si vedano I. Martin, *Le Théâtre de la Foire. Des tréteaux aux boulevards*, cit., e P. Martinuzzi, *Les pièces par écriteaux ne teatro della Foire (1710-1715). Modi di una teatralità*, Venezia, Cafoscarina, 2007.

<sup>54</sup> Oltre alle edizioni curate dal Cethefi, si vedano A.-L. Lesage, *Théâtre de la Foire (1715-1726)*, édition présentée, établie et annotée par I. et J.-L. Vissière, Paris, Desjonquères, 2000; B.C. Fagan, *Théâtre de la foire et théâtre italien complets. Tome I. Théâtre de la Foire (1730-1738)*, édition critique par F. Mele, Paris, Garnier, 2020.

<sup>55</sup> A.-R. Lesage, J.-P. d'Orneval, *Le Théâtre de la Foire ou l'Opéra Comique*, Paris, Ganeau-Gandouin, 1721-1734, 9 voll.

<sup>56</sup> Sulle immagini dei frontespizi del *Théâtre de le Foire* e sul loro valore documentario 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 Xavier Gutiérrez Carou (Santiago

Impresa dunque ardua, quella dello studio della recitazione degli attori di Saint-Germain e Saint-Laurent, che al limite potrebbe fondarsi sull'analisi dei testi drammatici laddove fosse possibile, cosa assai rara, associare con sicurezza un personaggio a un attore preciso e occorre anche aggiungere, almeno questa è la percezione alla lettura, che nella maggior parte dei casi sembra quasi che la versificazione tipica della formula drammatico-musicale delle pièces foraines stemperi lo spessore dei singoli personaggi nella melodia dei couplet intonati sulla scena e conseguentemente diluisca il potenziale di informazioni desumibili in relazione agli interpreti. Rimangono, al momento, solo gli stereotipi degli encomi generici di attori nelle memorie dell'epoca e di una performatività fondata sulla dimensione acrobatica e canora. E tuttavia, se riconduciamo l'esperienza dei teatrini forain del primo Settecento nell'alveo della cosiddetta eredità italiana è possibile mettere in luce significative linee di indirizzo. Bisogna quindi considerare il Théâtre de la Foire non come un corpo separato, ma come parte integrante di quella circuitazione di saperi performativi legata agli attori fuoriusciti dalla prima Comédie Italienne, che, com'è noto, iniziarono a percorrere la provincia francese dopo la soppressione della compagnia nel 1697, toccando i principali centri, da Lione, Digione, Marsiglia, Bordeaux, Rennes, tornando a più riprese su Parigi in stretta connessione con i teatri di fiera. Si distingue, in questo panorama, Pierre-François Biancolelli, in arte Dominique, figlio del grande Arlecchino seicentesco, attore, drammaturgo prolifico, capocomico, destinato a occupare la scena del primo Settecento francese fino agli anni Trenta, impegnato nelle tournées in provincia, nelle stagioni foraines di Saint-Germain e di Saint Laurent, poi nella seconda Comédie Italienne.

Che attore era Dominique fils? Le notizie su di lui sono assai scarse. Certamente fu attore eclettico, ora come Arlecchino in provincia, come Pierrot e Arlecchino alla foire, come Pierrot e poi Trivellino nella seconda Comédie Italienne. Le fonti storiche in linea di massima ce lo ricordano sulla base dei consueti canoni celebrativi. Secondo il «Mercure de France», che lo commemora dopo la sua morte, Biancolelli era un attore dotato di una memoria prodigiosa e di grande sensibilità, interprete, nella troupe di Riccoboni, del personaggio di Trivellino, il ruolo a cui era più legato e che recitava con tutta l'intelligenza possibile e col gradimento del pubblico.<sup>57</sup> Antoine D'Origny, nei suoi *Annales du Théâtre Italien* ricorda che era capace di recitare con raffinatezza e grazia particolari in ruoli anche assai distanti da quelli abitualmente interpretati.<sup>58</sup> Ancor più stringati i fratelli Parfaict nei

---

de Compostela - Facultade de Filoloxía, 15-17 aprile 2015), Venezia, Lineadacqua, 2015, pp.75-85 e R. Guardenti, *Iconographies de passage entre les deux Comédies-Italiennes et le théâtre de la Foire*, cit.

<sup>57</sup> «Mercure de France», avril 1734, p. 761.

<sup>58</sup> A. D'Origny, *Annales du Théâtre Italien depuis son origine jusqu'à ce jour*, Paris, Veuve Duchesne, 1788, t. I, pp. 135-136.

loro *Mémoire pour servir à l'histoire du théâtre de la foire*, ricordando unicamente che Biancolelli fu ingaggiato dalla Veuve Maurice grazie al suo talento come attore e autore drammatico.<sup>59</sup> Al di là della nota dei Parfait in effetti non è possibile scindere Biancolelli attore da Biancolelli drammaturgo, ed anzi è quasi inevitabile che per far emergere il primo ci si debba appiattare sul secondo. Da questo punto di vista, Dominique attore e autore rivela una piena consapevolezza delle strategie da adottare per sopravvivere in ambienti così fluidi e instabili come quelli della provincia e delle fiere parigine: lunghe serie di tournées, segnate forse parziali stabilizzazioni, come a Lione, spesso accompagnate da tentativi di fidelizzare il pubblico e di raccogliere consenso e protezione dai notabili locali, unitamente a quella duttilità propria del mestiere che gli consente di transitare agevolmente attraverso i differenti contesti produttivi.

Significativa a questo proposito, in questo primo scorcio del Settecento, la sua produzione drammaturgica, composta sulla base di tre prospettive differenti: si pensi in primo luogo alle commedie composte durante le tournées in provincia, come la *La Promenade de Rennes*,<sup>60</sup> *La Promenade des Terreaux de Lyon*<sup>61</sup> e *Les Salinières ou les promenades de Bordeaux*,<sup>62</sup> ambientate in luoghi specifici delle città in cui i comici si trovano a recitare: palesi tentativi di fidelizzare il pubblico della provincia non solo mostrando loro i luoghi più rinomati o caratteristici delle loro città, ma operando anche una garbata satira sociale utilizzando il modulo drammaturgico e spettacolare della rivista già impiegato con successo dalla compagnia dell'Ancien Théâtre Italien in commedie talvolta legate alla rappresentazione di particolari contesti urbani, come *Le retour de la Foire de Bezons*<sup>63</sup> o *Les Bains de la porte*

<sup>59</sup> Parfait, *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la Foire par un acteur forain*, Paris, Briasson, 1743, pp. 80-81.

<sup>60</sup> *La Promenade de Rennes ou La Motte à Madame*, Rennes, Jean-Baptiste Hovius, 1709. Sulla commedia si veda R. Guardenti, *Su Pierre-François Biancolelli in arte Dominique: lo stato dell'arte e una commedia rappresentata in provincia*, in «Drammaturgia», vol. XXI, n.s., 11, 2024, pp. 230-246.

<sup>61</sup> P.-F. Biancolelli, *La Promenade des Terreaux de Lyon*, présentée par G. Couton, M. Pruner, J. Rittaud-Hutinet, Lyon, Centre d'Études et de Recherches Théâtrales - Université de Lyon II, 1977. Il manoscritto della commedia è conservato presso la Bibliothèque Municipale de Bordeaux (Coste 1066). La commedia fu rappresentata a Lione nel 1712.

<sup>62</sup> La pièce, contenuta nel Ms. Fonds Français 9331, *Théâtre inédit de Dominique Biancolelli*, fu rappresentata nella sala dell'Opéra di Bordeaux il 30 giugno 1713 ed è stata pubblicata da C. Mazouer, *Pierre-François Biancolelli dit Dominique-le-Fils: Les Salinières ou la Promenade des Fossés (Bordeaux, 1713). Texte inédit présenté et publié*, in *La Littérature Régionale en Langue d'Oc et en Français à Bordeaux et dans la Gironde*, Actes du Colloque du CECAES (Bordeaux, 21-22 octobre 1988), Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1989, pp. 115-161 (ora in C. Mazouer, *Le théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italiens en France au XVIIIe siècle*, Fasano, Schena, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002, pp. 201-235).

<sup>63</sup> E. Gherardi, *Le retour de la Foire de Bezons*, in *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Recueil de toutes les Comédies et Scènes françaises jouées par le Comédiens Italiens du Roi pendant tout le temps qu'ils ont été au service*, Paris, Cusson et Witte, 1700, vol. VI, pp. 161-212.

*Saint-Bernard*.<sup>64</sup> Ma non bisogna dimenticare le commedie composte tra il 1708 e il 1716 per i teatri delle fiere parigine,<sup>65</sup> tra le quali si distingue *La Foire galante ou le mariage d'Arlequin* (1710), parodia dell'*Europe galante* di Houdar de la Motte e Campra, vera e propria occasione di sperimentazione drammaturgica che permise a Biancolelli di iniziare a cimentarsi con la formula della parodia che lo rese celebre alla seconda Comédie Italienne. E ancora, in questo primo scorcio del secolo XVIII, la pubblicazione del *Nouveau Théâtre Italien* dove raccolse quattro lunghe commedie in tre atti nelle quali sviluppò, in versi alessandrini, classici intrecci riconducibili alla tradizione della prima Comédie Italienne.<sup>66</sup> Un'ulteriore sperimentazione drammaturgica, certamente, unita al tentativo, apertamente manifestato nelle prefazioni alle commedie, di nobilitare la tradizione dell'Ancien Théâtre Italien, nella speranza del ritorno a Parigi di una compagnia italiana. Appare evidente, che a fronte della scarsa documentazione sulle performance di Biancolelli figlio, la sua drammaturgia, peraltro così articolata in relazione ai diversi in cui si trovò ad operare, è di fatto l'unico strumento su cui provare a tracciare il suo profilo di attore. Ma qui il compito dello storico dello spettacolo si fa più arduo, ma se ben esercitato con un'adeguata attenzione filologica alle fonti e ai materiali disponibili, può prestargli soccorso quel «contrario della scienza» evocato da Cesare Molinari nella prefazione a *L'attrice divina: l'immaginazione*.<sup>67</sup>

<sup>64</sup> Germain Boffrand, detto Boisfranc, *Les Bains de la porte Saint-Bernard*, in Ivi., pp. 361-482.

<sup>65</sup> Queste le pièces composte da Biancolelli per i teatri delle Foires *Arlequin Gentilhomme par hasard* (1708, perduta), *Arlequin Atys* (1710, perduta), *La Foire galante ou le mariage d'Arlequin* (1710), *Arlequin Prince et Paysan* (1712), *Arlequin fille malgré lui* (1713), *Les Deux Pierrots* (1714) e *Le qui pro quo* (1716). *La Foire galante ou Le Mariage d'Arlequin* compare a stampa in *Mémoires de Brazey*, s.l., s.d. [ma 1710], vol. III, pp. 331-374; *Arlequin Prince et Paysan*, *Arlequin fille malgré lui*, *Les Deux Pierrots* sono contenute nel Ms. Fonds Français 9331. Théâtre inédit de Biancolelli conservato presso la Bibliothèque Nationale de France.

<sup>66</sup> *Nouveau Théâtre Italien, contenant, 'Le Prince Généreux, ou Le Triomphe de l'Amour'. 'La Femme Fidelle, ou les apparences trompeuses'. 'Arlequin Gentilhomme par hazard'. Comédies Mises au Théâtre, par Monsieur Dominique Biancolelli*, Paris, Jacques Édouard, 1712. Nel 1713 Biancolelli dette alle stampe una nuova edizione della raccolta, contenente, oltre alle commedie citate, anche *L'École Galante, ou l'art d'aimer: Nouveau Théâtre Italien, compose par Monsieur Dominique Briancolelli [sic]*, Anvers, François Huissens, 1713.

<sup>67</sup> C. Molinari, *L'attrice divina. Eleonora Duse nel teatro italiano tra i due secoli*, Roma, Bulzoni, 1985, p. 12.

*Abstract*

The essay examines the development of scholarship on the Commedia dell'Arte, beginning with the seminal bibliography compiled by Thomas F. Heck in 1988, which organized and systematized a vast body of sources and studies. From this perspective, it first revisits the golden age of Commedia dell'Arte historiography (1969–1990), highlighting the contributions of scholars such as Roberto Tessari, Ferdinando Taviani, Cesare Molinari, and Siro Ferrone. Different interpretations of the phenomenon emerge: on the one hand, the centrality of masks and improvisation; on the other, attention to theatrical companies, actors, and production contexts. Commedia dell'Arte is presented as an expression of early modern European theatrical professionalism, characterized by continuous cultural exchanges.

Particular emphasis is placed on the use of iconographic sources to reconstruct performance practices and acting styles, especially in the case of the Comédie-Italienne in Paris. The essay nevertheless underscores the difficulty of studying acting in concrete terms because of the scarcity of direct evidence. It then turns to the Parisian fairground theatres, which were strongly influenced by the Italian tradition but remain insufficiently explored from a performative perspective.

Finally, through the figure of Pierre-François Biancolelli, the essay shows how dramaturgy can become a tool for indirectly reconstructing an actor's work. In conclusion, it highlights the importance of combining documentary rigor with historical imagination in the study of theatre and performance.

*Autore*

Renzo Guardenti insegna Discipline dello spettacolo presso l'Università di Firenze. Ha insegnato come professore invitato all'Université de Paris 3 Sorbonne Nouvelle, all'Université de Caen-Basse Normandie e all'Universitatea Babeş-Bolyai di Cluj-Napoca. Specialista di iconografia teatrale, si è interessato alla Commedia dell'Arte in Francia, al Théâtre de la Foire, ai grandi attori europei dell'Ottocento, in particolare a Sarah Bernhardt. È responsabile scientifico dell'Archivio digitale di iconografia teatrale *Dionysos*. Dirige le collane *Quaderni di Dionysos* (Bulzoni) e *Atlanti per la storia dello spettacolo* (Titivillus) e, con Siro Ferrone, la rivista cartacea e digitale «Drammaturgia». Tra le sue pubblicazioni si segnalano i volumi: *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*. (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); *Atlante iconografico. La Commedia dell'Arte* (2023).