

Teresa Megale
MIGRAZIONI ARTISTICHE.
I GHERARDI DALLA TOSCANA ALLA FRANCIA

Furono le abilità artistiche, miste al bisogno, a spingere i comici dell'Arte a varcare il confine delle Alpi o ad attraversare, novelli Ulisse, il *Mare nostrum*. In epoca moderna la ricerca di ignoti paesaggi culturali nei quali esercitare la propria arte non fu sempre facile: ogni spostamento fu un atto rischioso e avventuroso insieme, che poteva preludere nei casi migliori a un innesto e a rigogliosi germogli teatrali, tali da compensare lo sradicamento, voluto o subito che fosse. Il miraggio dell'affermazione artistica nell'isola che non c'è tentò molti: alcuni si catapultarono sul serio in paesi nuovi, altri solo in modo metaforico. Sarà forse per questo che i comici nei loro scritti ammantarono il viaggio di un nimbo mitico, talismanico. Quanto la percezione dell'altro abbia influenzato talune caratteristiche performative degli artisti migranti e come lo sguardo di pubblici diversi abbia marcato e permeato i mezzi espressivi dell'*actor viator*, viandante insoddisfatto dell'età moderna, è un nodo problematico che qui si cerca di indagare applicato a un unico caso, a una delle più importanti famiglie comiche attive in terra di Francia nella seconda metà del Seicento, in cui agirono con diversi linguaggi e qualità tecniche la prima, la seconda, la terza e la quarta generazione di attori, e in cui la generazione dei figli, nell'atto stesso in cui superò quella dei padri, scelse la via dell'adattamento e dell'adeguamento culturale e l'invenzione di inedite ibridazioni e inediti mimetismi. Annodare la trama di pochi dati biografici certi, misti ai frammenti artistici, consente di verificare quanti volti abbia potuto assumere la poliedrica migrazione, una «persistenza microsociale»¹ di lunga durata, e come sia stata declinata in molteplici quadri, esistenziali e teatrali. In giro per il mondo per necessità, per indipendenza o per ri-

¹ Claudio Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più*, ora in Idem, *Pensare l'attore*, a cura di Laura Mariani, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2013, p. 68.

bellione o per tutte queste ragioni insieme, i comici migranti finirono per irrigidire o addirittura snaturare in tipizzazioni l'impronta artistica originaria o – al contrario – per mescolarla alle forme culturali del paese accogliente e per questa via rinnovarla. Ma per cogliere la singolarità di ciascun attore e formulare domande sull'esportazione del teatro, sull'incessante nomadismo (fisico e culturale) connesso alla sua mercatura, è necessario non eludere lo «spazio biografico»² determinato entro cui i migranti dell'arte teatrale furono costretti a vivere e ad agire.

Sulla scena si chiamarono Flautino e Arlecchino, nella vita Giovanni ed Evaristo Gherardi. Padre e figlio, entrambi emigrarono dalla Toscana in Francia: il primo intorno al 1673, o nell'arco del biennio 1674-1675 (secondo quanto si desume dal suo probabile debutto parigino), il secondo qualche anno dopo, intorno al 1680. Entrambi militarono come zanni, seppur diversamente apprezzati, nella compagnia dell'*Ancien Théâtre Italien* ed entrambi contribuirono a incrementare la tradizione dell'esportazione artistica in Francia, così come nel resto d'Europa, soprattutto delle parti comiche. Nonostante la fortuna scenica, o forse proprio a causa di questa, la loro migrazione coincise con uno sradicamento definitivo, senza alcuna possibilità di ritorno in patria per nessuno dei due. Diversamente da quanto si è a lungo creduto, sia Giovanni che Evaristo vi morirono, accomunati da un analogo destino. Giovanni Gherardi non sembra essere stato scacciato ed espulso dalla Francia per pessima condotta morale, come affermato da fonti positiviste³, debitorie di alcune pregiudiziali impostazioni francesi⁴, ma al contrario terminò i suoi giorni a Parigi il 22 marzo 1683 nella sua casa, situata in rue St. André, nel cuore del quartiere latino, circondato dalla sua famiglia e da alcuni compagni d'arte: l'Arlecchino-Biancolelli e il Dottor Baloardo-Lolli⁵. La veridicità di tale notizia viene confermata

² *Ivi*, p. 69.

³ Luigi Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Bocca, 1897-1905, 3 voll., vol. I, tomo II, pp. 1008-1013.

⁴ François e Claude Parfaict, *Histoire de l'Ancien Théâtre Italien depuis son origine en France jusqu'à sa suppression, en l'année 1697, suivie des extraits ou canevas des meilleures pièces italiennes qui n'ont jamais été imprimées*, Paris, Rozet, 1767, ristampa New York, AMS Press, 1978, pp. 80-82.

⁵ «Le mardy 23e jr de mars 1683 fut inhumé dans le cimetierre de St. André des Arcs Jean Gherardi, comédien italien de la troupe du Roy, natif de Spolette en Italie, dioceze de Spolette, de l'Estat ecclesiastique, décédé le jour précédent en sa maison, rue St. André, présents Dominique Biancolleli et Ange Lolli, tous deux comédiens de la troupe royale italienne soussignez: Dominico Biancolelli, Ange Lolly» (Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire. Errata et supplément pour tous les dictionnaires historiques d'après des documents authentiques inédits*, Paris 1872,

dall'atto rinvenuto presso l'Archivio Diocesano di Prato, datato 23 dicembre 1683, con il quale si dichiara lo stato libero di Leonarda Galli, vedova di Giovanni e madre di Evaristo, intenzionata prontamente a risposarsi. Costei non era attrice, come si legge da più parti⁶, perché di ciò non vi è finora riscontro certificato, ed era nata a Prato il 6 novembre 1637. Sposò il 21 maggio 1662, a venticinque anni, Giovanni Gherardi «da Spoleto» con regolari nozze⁷. Nell'atto di matrimonio risulta che «perché non costava dello stato libero di detto Giovanni per essere stato fuori di casa dagli otto fino a 35 anni, furono esaminati li testimoni del libero stato»⁸. Nel seguire scrupolosamente gli adempimenti dettati in materia di matrimonio dal Concilio tridentino, il curato finisce col riferirci – suo malgrado – la data di nascita di Giovanni, il quale, se si assume l'informazione di parte ecclesiastica come affidabile e controllata, risulterebbe trentacinquenne nel 1662 e dunque nato quasi sicuramente verso il 1627. Fatte le nozze, al primogenito, registrato tra i nati nel popolo del Duomo il 12 novembre 1663, Giovanni e Leonarda, seguendo la radicata consuetudine, imposero il nome del nonno paterno, Evaristo⁹. Dalla loro unione nacquero nel corso di un decennio, fino al 1672, altri sei figli: degli unici due maschi in vita si sa che Iacopo, nato la vigilia di Natale del 1667, intraprese la carriera militare¹⁰, si sposò tre volte, ebbe quattro figli che, morti prematuri, non riuscirono ad as-

p. 640). Lolli era anche l'amministratore del Teatro italiano insieme con Marco Antonio Romagnesi-Cinzio.

⁶ *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1960-2013, s.v. *Gherardi Evaristo* di Giovanna Checchi, vol. LIII, 1999, pp. 548-550; Francesco Saverio Bartoli, *Notizie storiche de' comici italiani*, Padova, Conzatti, 1781-1782, commento alla voce *Gherardi* di Roberto Cuppone nell'edizione a cura di Giovanna Sparacello, introduzione di Franco Vazzoler, trascrizione di Maurizio Melai, Parigi, IRPMF, 2010, pp. 266-269, «Les savoirs des acteurs italiens», collana digitale diretta da Andrea Fabiano.

⁷ *Matrimonio tra Giovanni Gherardi e Leonarda Galli*, Archivio Storico Diocesano di Prato [d'ora in poi ASDPo], *Atti parrocchiali, Cattedrale, Libro de' matrimoni*, 1661-1692, filza 1408, carte 6v e 7r, matrimonio n. 27.

⁸ *Ivi*, c. 7r.

⁹ *Vacchetta battesimale di Evaristo Gherardi*, Archivio di Stato di Prato [d'ora in poi ASPo], *Libro dei battezzati nella Cattedrale di Prato*, 1661-1664, Comunale, filza 3008.

¹⁰ Nel 1706 compare con il grado di caporale. Così nella vacchetta battesimale del figlio Spera in Dio Evaristo, ASPo, *Libro dei Battezzati nella Cattedrale di Prato*, 1704-1707, Comunale, filza 3020, c. 63v. Per attestazioni analoghe riferite a Iacopo, *ivi*, *Registro dei morti della Cattedrale della città di Prato dall'anno 1707 fino al 1708*, filza 3097, cc.10r e 22r.

sicurare la discendenza ai Gherardi in Toscana¹¹, mentre al solo figlio in arte, Evaristo, toccarono in sorte due figli, uno legittimo e uno naturale, avuti entrambi a Parigi, ossia Fiorentino Giacinto (Florentin Hyacinthe per le carte francesi), nato il 5 febbraio 1689, e Giovanni Battista, nato sette anni dopo, nel 1696, battezzato il 10 novembre, avuti – come è noto – da due differenti unioni, il primo dalla convivenza con Marie Madeleine Poignand, il secondo da regolari nozze con la cantante Elisabeth Daneret, in arte Babet-la-Chanteuse.

Giovanni Battista, tenuto a battesimo il 10 novembre 1696 da Angelo Costantini-Mezzettino, doveva essere zoppo, «*boiteux*», secondo quanto annota Gueullette¹², ma era cantante – come la madre – o attore – come il padre – all’Opéra-Comique, dunque un figlio e un nipote d’arte a tutti gli effetti. A causa del difetto fisico non poteva essere il ballerino indicato fino a oggi da alcuni storici¹³: fu infatti il figlio di Giovan Battista, il cui nome di battesimo è ancora ignoto, ossia il nipote di Evaristo, il ballerino, se lo stesso Gueullette¹⁴ ne annota il debutto all’Hôtel de Bourgogne il 12 dicembre 1749 nell’*Arlequin Hulla* di Pierre-François Biancolelli, Francesco Riccoboni e Jean-Antoine-Romagnesi, quando nel ruolo dell’Imam si esibì in un *pas de deux* con Camilla Giacomina Veronese alla base della sua carriera di danzatore apprezzato¹⁵. Non fu dunque Giovanni Battista il ballerino, ma il figlio di costui, a sua volta attore o cantante: entrambi continuarono e arricchirono la famiglia d’arte italiana immigrata in Francia, che si radicò duttilmente e con inevitabili scarti sul suolo straniero, senza mai più toccare la madrepatria.

Il lunghissimo periodo «fuori di casa» del capostipite, Giovanni Gherardi, che presumibilmente dagli otto ai 35 anni girò per le piazze italiane prima di fermarsi in Toscana e metter su famiglia, è foriero del suo destino umano e artistico: una vita imprevedibile da girovago, consumata fra vari tentativi di radicamento e finita nell’estranea Parigi, dove lasciò il seme della sua arte comica che vi attecchì in forme mu-

¹¹ Jacopo contrasse matrimonio con Margherita di Agnolo Ciardi nel 1682, con Girolama di Bartolomeo Cavoli e poi con Caterina di Francesco Canocchi. ASDPo, *Atti di matrimonio*, filza 216, cc. 113-114.

¹² Thomas-Simon Gueullette, *Notes et souvenirs sur le théâtre italien au XVIII^e siècle*, publiés par Jean-Émile Gueullette, Paris, Librairie E. Droz, 1938, p. 148.

¹³ Così è per Roberto Cuppone nel commento alla voce *Gherardi* in Bartoli, *Notizie storiche*, cit., p. 266.

¹⁴ Thomas-Simon Gueullette, *Notes et souvenirs sur le théâtre italien au XVIII^e siècle*, cit., p. 148.

¹⁵ *Ibidem*.

tate e imprevedibili. Come e quando sia approdato in Toscana, come e quando abbia scelto Prato sono interrogativi insolubili. Certo è che la città più vicina a Firenze talvolta doveva essere mèta dei comici attivi nella stanza della Dogana, così come nella corte medicea. Nella capitale laniera operava l'Accademia dei Semplici, che promuoveva buona parte dello spettacolo in città e che gestiva quel teatro posticcio di legno eretto nel Palazzo Comunale in specifiche occasioni festive. In un inedito atto deliberativo, datato 5 giugno 1656, è proprio Giovan Battista Fiorillo¹⁶, fratello di Tiberio, accanto al quale Giovanni Gherardi lavorerà in Francia, a chiederne l'autorizzazione per l'uso scenico, «essendo stata fatta istanza ai detti Accademici dalla Compagnia di Trappolino pubblico istrione che se gli volesse accomodare per qualche tempo il palco dirizzato nel Salone del Pubblico, acciò se ne potessero servire per fare commedie»¹⁷. Non è detto che la notizia, importante per il dinamismo imprenditoriale dei Fiorillo, non sia spia anche di una possibile collaborazione artistica fra i due zanni, Trappolino e Flautino, e che questa collaborazione – o anche solo questa prossimità – non possa essere alla base del trasferimento del comico in Francia, in cui svolgeva un ruolo centrale Scaramuccia. Il legame fra Giovanni e Tiberio Fiorillo potrebbe essere stato plausibilmente agevolato da Giovanni Battista-Trappolino, se persino alcune fonti del periodo francese tendono ad accreditare il legame di solida amicizia e di vicinanza artistica fra i due zanni, Flautino e Scaramuccia. A spingere poi Giovanni a lasciare la Toscana è assai verosimile che vi fosse anche l'ovvio bisogno di procacciare il necessario sostentamento per la sua numerosa famiglia. Dalle carte d'archivio si evince che comunque egli si recò da solo in Francia, dopo aver lasciato a Prato Leonarda ad allevare la nidiata di figli.

A Parigi Giovanni arrivò in età piuttosto matura, verso i quarantacinque anni, e vi si affermò, forse proprio a causa dell'età, principalmente se non esclusivamente come zanni musico, se riusciva a imitare con la voce gli strumenti a fiato e, nel contempo, a suonare in modo appropriato la chitarra. Testimoni inconfutabili della sua specializza-

¹⁶ Sul profilo complessivo di Giovan Battista Fiorillo, prima Scaramuccia poi Trappolino, rimando al mio saggio, *Figli d'arte. Giovan Battista Fiorillo alias Trappolino*, «Il castello di Elsinore», a. VII, 1994, vol. 20, pp. 71-86. Approfondimenti in Siro Ferrone, *La Commedia dell'Arte. Attrici e attori italiani in Europa (XVI-XVIII secolo)*, Torino, Einaudi, 2014, pp. 160 e sgg.

¹⁷ *Deliberazioni della nobile Accademia dei Semplici nella Città di Prato, cominciato il 5 giugno 1656 fino al 30 dicembre 1744 con indice per materia*, in Biblioteca Roncionana di Prato, ms. 863, c. 1r. Sull'Accademia si veda Claudio Cerretelli, *Il teatro pubblico o teatro dei Semplici a Prato*, Prato, Società pratese di Storia patria, 1988.

zione artistica, incrementata verosimilmente per ovviare al peso degli anni e alla progressiva perdita di agilità fisica, sono Robinet e Bonnard, un cronista e un incisore, indicati già da Gueullette nel commento allo spettacolo *Arlequin berger de Lemnos*, compreso nella sua trascrizione dello *Scenario* di Biancolelli. Lo scritto in versi di Charles Robinet, datato 5 gennaio 1675, conosciuto e ripreso dal Rasi, ma studiato modernamente nel dettaglio da Delia Gambelli nella sua puntuale edizione della raccolta biancolelliana, così raffigura e delinea il nuovo zanni, novello Marsia, approdato in terra di Francia, non sappiamo se da solo o al seguito di altri comici:

Tout en la pièce est galant,
 Et mesme pompeux et brillant;
 C'est un divertissant meslange,
 Dont l'autheur meritte louange;
 On y voit leur *Flautin* nouveau,
 Qui sans flutte ny chalumeau,
 Bref sans nul instrument quelconque,
 Merveille que l'on ne vit oncque,
 Fait sortir de son seul gozier
 Un concert de fluttes entier.
 A ce spectacle on court sans cesse,
 Et pour le voir chacun s'empresse.

Oltre all'enfatica recensione poetica di Robinet, il comico viene ritratto in posa dall'incisore francese Nicolas Bonnard, che lo coglie nell'atto di suonare, con le mani ben articolate sulle corde, la maschera scura calzata sul viso, la capigliatura lunga e riccia, il costume simile a quello che identifica Brighella, con una chitarra preziosa, ricca di intarsi, e un fiocco all'attaccatura del manico, una chitarra alla spagnola¹⁸, strumento prediletto dagli zanni, che più di tutti accompagna le loro esibizioni pubbliche e private.

In calce si leggono quattro versi encomiastici a rima ABAB, coerenti con il profilo artistico che la letteratura critica attribuisce al personaggio, e che ne fa una sorta di «uomo-orchestra», capace di pizzicare le corde della chitarra e di accostarle al suono di strumenti a fiato riprodotti abilmente dalla sua gola: «Avec sa guitare touchée, /plus en maître qu'en écolier, /il semble qu'il tienne cachée /une flute dans son gosier».

¹⁸ I dettagli sulla chitarra suonata da Flautino sono stati sottoposti al vaglio di Gabriele Rossi Rognoni, che ringrazio sentitamente.



[foto 1] Nicolas Bonnart, *Flautin*, incisione su rame, mm 235 x 178. Parigi, Bibliothèque nationale de France – Département des Estampes

Meno precisa nel disegno la stampa anonima romana, ma non per questo meno interessante. Qui ha il cappello con la piuma, uno sguardo vivace e dritto, l'immane chitarra suonata con la mano sinistra, un costume simile a quello dell'incisione di Bonnart. L'anonimo artista vuol dirci che Giovanni-Flautino sapesse suonare anche con la sinistra, come succede ai mancini, o forse, più plausibilmente, che egli stesso avesse tirato meccanicamente la lastra con l'immagine preventivamente invertita? Forse è la stampa anonima di ridottissime proporzioni, adesso conservata nella Biblioteca e Museo teatrale del Burcardo, ad aver ispirato Bonnart.

Flautino nasceva dal sorprendente filone della tradizione degli zanni musici, secondi zanni che alle capacità fisiche, mimetiche e acrobatiche univano capacità di strumentisti, quando non addirittura di polistrumentisti, dalle svariate e ricercate funzioni sceniche. La loro specializzazione apre uno squarcio sulle plurime tecniche artistiche utilizzate a profusione dai nostri comici in patria e all'estero. L'iconografia precisa la peculiarità imitativa di Giovanni Gherardi-Flautino, che gli valse il nome di scena. Fu forse proprio questa abilità vocale alla base del rapporto di empatia con Scaramuccia, per il quale molte fonti (soprattutto iconografiche) concordano nell'indicare specifiche capacità di



[foto 2] Anonimo, *Flautino*, incisione su rame, mm 65 x 44. Roma, Biblioteca e Museo teatrale del Burcardo

suonatore di chitarra, di cui faceva consapevole sfoggio al posto della consueta spada del Capitano, oltretutto in sintonia con la dilagante moda della chitarra spagnola alla corte francese. Le sue apparizioni sceniche furono coerenti con il suo profilo attorico: con molta probabilità il pubblico parigino lo apprezzò la prima volta nell'*Arlequin berger de Lemnos*, canovaccio compreso nello *Scenario* di Domenico Biancolelli¹⁹. Nella pastorale eroicomica, composta da Marc'Antonio Romagnesi e incentrata in prevalenza sulla parodia musicale, il nostro si esibì nel gennaio del 1675, due mesi dopo il debutto dello spettacolo, avvenuto nel novembre del 1674. Il canovaccio prevedeva – non a caso – un ampio uso della musica e Flautino avviava perfettamente alle «restrizioni imposte dal privilegio ottenuto dall'Académie Royale de Musique» con il suo mimetismo vocale, in quanto assicurava per mezzo di tali risorse recitative un «ampliamento “furbesco” dei suoni in scena»²⁰. Secondo una nota manoscritta di Gueullette apposta sullo *Scenario*, Flautino, che

¹⁹ Se ne legga la trascrizione e il puntuale studio in Delia Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Lo scenario di Domenico Biancolelli*, edizione critica, introduzioni e note, Roma, Bulzoni, 1997, 2 voll., parte I-II, vol. II, parte II, pp. 651-662.

²⁰ *Ivi*, vol. II, parte II, p. 652.

talvolta recitò come Scapin²¹, compare anche in *Il viaggio di Scaramuccia e Arlecchino all'Indie*²², canovaccio dalla trama appositamente costruita intorno alle sue specificità vocali, in specie il secondo atto, centrato sul «virtuosismo vocale e musicale dell'attore»²³. A fine scenario il trascrittore francese, che – suo malgrado – si erge a primo storiografo del singolare comico, riporta alcuni giudizi espressi da Robinet e da altri creduti anonimi (l'autore dell'*Arliquiniana*, Charles Cotelendi, e l'autore dei versi riportati dall'incisione di Bonnard)²⁴ circa le sue mirabolanti qualità vocali. Le indelebili tracce lasciate dal prezioso *Scenario* inducono ad affermare che Flautino recitasse almeno negli spettacoli *Arlecchino porco per amore*; *Arlichino e Scaramoucia hebrei erranti di Babilonia*, andato in scena per trenta volte all'inizio del 1677 all'Hôtel Guénégaud; *La proprietà o Arlecchino re di Tripoli*, rappresentato nello stesso teatro nella primavera-estate del 1677; *La maggia naturelle* [sic]; *Arlequino hotte et masson*; *Arlequin dogue d'Anglaterra et medecin du temps*, allestito nel giugno del 1679; *L'Albergo d'Arlichino giudice, parte, avvocato e testimonio*. Il tono enfatico con il quale nell'*Arliquiniana* si finge che Biancolelli parli di Flautino, elevato al rango di suonatore delle siringhe dei Campi Elisi («Je voudrais bien savoir, luy demanday-je, à quoy s'occupent Flautin & Spezzafer. Spezzafer vend de l'eau de vie, & des peaux de conin, & Flautin sifle les serins des Champs Elisées»²⁵), contiene un vivido riflesso del consenso raggiunto presso gli attori e gli spettatori suoi contemporanei. Non a caso, i fratelli Parfaict lo giudicarono «un très bon comique pour le rolle [sic] de fourbe intrigant; au talent d'imiter avec sa bouche beaucoup d'instruments à vent, il joignoit celui de jouer singulierement [sic] la guitarre [sic]»²⁶.

Evaristo condivise il destino paterno nel compiere un viaggio senza ritorno e quello dell'Arlecchino-Dominique, di cui prese il posto, per la morte tragica. Perché ogni migrazione propone un teatro che nasce, si rinnova, si fonde, si separa, per poi rinascere, mentre Giovanni

²¹ *Il «Théâtre italien» di Gherardi. Otto commedie di Fatouville, Regnard e Desfreny*, presentate da Marcello Spaziani, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966, p. 606.

²² *Ivi*, vol. II, parte II, p. 655, n. 418.

²³ *Ivi*, p. 664.

²⁴ *Ivi*, p. 674.

²⁵ *Arliquiniana ou les bons mots et les histoires plaisantes et agréables recueillies des conversations d'Arlequin* (Paris, Florentin et Pierre Delaulne et Michel Brunet, 1694, in-12) con antiporta incisa a colori riprodotte Arlecchino, p. 6. Si veda anche l'edizione a cura di Charles Malingreau, Paris, Roux, 1801.

²⁶ François e Claude Parfaict, *Histoire de l'Ancien Théâtre-Italien*, cit., p. 81.

appartenne al teatro antico dei lazzi, dei travestimenti, delle chitarrate, il figlio tentò uno scarto dai moduli canonici di *les italiens* prima maniera, avvalorando di sé l'immagine di un immigrato saldamente integrato ed emancipato dalla cultura di provenienza. Nel corso di una vita breve (morì a causa di una caduta scenica occorsagli in un teatrino privato di Saint-Maur, a soli trentasette anni, il 31 agosto del 1700, e secondo un aneddoto tendenzioso, esalò l'ultimo respiro mentre faceva ritorno da Versailles, dove aveva presentato al re l'edizione ampliata, rivisitata e corretta del *Théâtre*), forse avvertendo il profilarsi della crisi insanabile che portò alla cacciata dei comici, pur tra ambiguità e contraddizioni (Arlecchino dai modi delicati e leggeri nella *troupe italienne*) cercò di distinguersi tramite uno spiazzamento recitativo ed editoriale, di individuare un varco che potesse riscattarne per sempre l'origine italiana.

Seguendo dinamiche comuni alle famiglie migranti, appena scomparso Giovanni nel 1683, lo stesso anno in cui morirono a Parigi anche il potente ministro Colbert e la regina Maria Teresa d'Austria, i Gherardi senza Evaristo tornarono di nuovo in Toscana²⁷. Egli, diversamente dal padre, era giunto adolescente a Parigi. Trascinatovi dalla madre, al posto dell'incerta carriera comica accanto al genitore, intraprese quella più solida degli studi, come accadeva ai figli di molti attori, che tentavano così anche per questa via il riscatto sociale proprio e della famiglia. Nella nota biografica aggiunta alla pubblicazione de *Le divorce* nel secondo volume del *Théâtre italien* dell'edizione definitiva apparsa a Parigi per i tipi di Cusson e Witte nel 1700, Evaristo fa sfoggio di una formazione umanistica, e in specie filosofica, ricevuta da «monsieur Ballé» nel prestigioso Collège de la Marche, studio universitario nel quale si formarono i principali spiriti critici dell'Europa moderna, collocato in Rue de la Montagne Sainte-Geneviève, nel quartiere latino e nel quale si insegnavano la grammatica, la retorica, la filosofia, la fisica e il teatro²⁸. Si può supporre agevolmente che Gherardi avesse imparato a stare sul palcoscenico durante la sua permanenza nel collegio e che qui avesse mosso i primi passi nell'arte teatrale, vista esercitare dal padre. Per questo apprendistato teatrale, già attore formato, nasce alla storia del teatro nel 1689 come compiuto Arlecchino, in grado di rivestire il ruolo della maschera che fu dell'inarrivabile Biancolelli e

²⁷ Émile Campardon, *Les comédiens du Roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles*, cit., p. 240.

²⁸ Cfr. Marie-Madeleine Compère, *Les collèges français, 16^e-18^e siècles. Répertoire 3*, Paris, Paris, Institut national de recherche pédagogique, 2002, pp. 192-199.

che per evidenti esigenze sceniche era stato ricoperto, in attesa di nuovo e più appropriato interprete, da Mezzettino-Angelo Costantini. Tanto più che Gherardi ammette, nella medesima breve postfazione autobiografica, di poter recitare con il viso scoperto, oltre che con la maschera, e anche di saper sostenere parti serie, oltre alle parti comiche, doti recitative che avrà potuto affinare durante il periodo formativo all'interno del Collège, nel quale il teatro era parte integrante della costruzione pedagogico-didattica ispirata alla *ratio studiorum* ignaziana. Come accadeva in molti luoghi preposti alla formazione delle classi dirigenti europee, nel Collège de la Marche si rappresentavano sia tragedie, con relativi balletti, che tragicommedie. Louis Desgraves annota ben dieci titoli di opere realizzate fra il 1657 e il 1686²⁹, arco temporale durante il quale Evaristo potrebbe essere stato suo ospite. Per l'assegnazione dei premi ai migliori studenti si allestivano spettacoli sia all'aperto, nella corte, che al chiuso, nella sala teatrale. Tra i titoli si ricordano per prossimità cronologica con la presenza di Gherardi le tragedie *Sejan ou Rome libre* (4 agosto 1681), messa in scena con il balletto *Le triomphe de la liberté*; *Brutus ou Cesar vangé* (4 agosto 1684) allestita con il balletto *Le triomphe de l'Empire* e *Amurath ou le Triomphe de la Religion chrestienne* (21 agosto 1686) rappresentata con il relativo balletto³⁰: un repertorio sacro ed edificante, lontano dalle scelte poetiche e dalle pratiche sceniche del teatro comico de *les italiens*, capace comunque di risvegliare e di forgiare nel giovane quell'attitudine attorica respirata e appresa come *humus* proprio della sua famiglia d'origine. Si spiegherebbe così il debutto come Arlecchino nel mese di ottobre del 1689, secondo quanto scrive egli stesso, ripreso da tutti gli storici³¹. Sarà stato il suo apprendistato teatrale a La Marche a segnalarlo e a far sì che Luigi XIV e il Monsignore, ossia il tardo e indolente Delfino Luigi di Borbone – come egli stesso afferma nella citata postilla a *Le divorce* – lo indicassero come interprete della maschera ereditata momentaneamente da Costantini-Mezzettino, o forse, più prosaicamente e più verosimilmente, questo stesso apprendistato lo avrà fatto imporre presso *les italiens* ancora alla ricerca di un nuovo Arlecchino dopo la morte nel 1688 di Biancolelli. Tuttavia, la sua forma-

²⁹ Louis Desgraves, *Répertoire des programmes des pièces de théâtre jouées dans les Collèges en France (1601-1700)*, Genève, Librairie Droz, 1986, pp. 122-123. Censisce anche *Godefroy de Bovillon ou le Triomphe de la Croix* (6 agosto 1657); *Le François pacifique* (21 agosto 1660); *Le Retour de la Flandre* (11 febbraio 1668).

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Émile Campardon, *Les comédiens du Roi*, cit., p. 141.

zione accademica non deve averne facilitato o agevolato l'ingresso in compagnia. Alcuni documenti contraddicono la notazione autobiografica dell'ingaggio regale, in quanto vi si legge che addirittura l'attore avrebbe pagato una somma consistente, pari al compenso di circa due anni di lavoro, per poterne far parte all'avido e umanamente assai discutibile Scaramuccia³². A quattro mesi esatti dal debutto ufficiale, il 1° giugno 1689, e a sei anni di distanza dalla morte del padre, Evaristo dichiara di aver versato tremila lire a favore di Marie-Robert Duval, la giovane moglie di Tiberio Fiorilli, per assicurarsi l'ingaggio in compagnia. Ma Fiorilli prende le distanze da una simile accusa e, adducendo una ben più nobile motivazione, ammette di averne favorito l'ingresso nella *troupe* in virtù dell'antica amicizia che lo legava a suo padre.

Nel passaggio dal Collège alle tavole dell'Hôtel de Bourgogne il desiderio di essere attore avrà anche coinciso con il bisogno di confrontarsi con la scomparsa figura paterna e con il fardello dell'eredità comica da lui incarnata. Nella *troupe italienne* il novello interprete cominciò a mietere i primi successi con *Le divorce, pièce* nella quale riuscì a far brillare il suo talento, proprio là dove il suo predecessore in arte aveva fallito, e che lo consacrò a ventisei anni Arlecchino abile nel conquistare il pubblico, fino a imporsi nel riflesso mitopoietico dei posteri, da lui stesso abilmente favorito e propagandato, come l'Arlecchino del Re Sole. Una fama iperbolica ed eccessiva, risultato di talenti artistici e di una forte spinta ideale mista all'intelligenza viva e spregiudicata di un migrante deciso a farcela: sarà stata la simbiosi tra perizia tecnica e alto grado di capacità di adattamento ad assicurargli il gradimento del monarca assoluto e della corte, ma un ruolo determinante nel fissare l'immagine dell'attore straniero adottato da Luigi XIV ha giocato l'edizione del *Théâtre italien*, che per paradosso avvalorò l'Arlecchino come un rassicurante «scrittore che recita», un trasformista critico verso l'appartenenza al mondo comico italiano. Nel 1689, nello stesso anno del suo debutto teatrale, Jal qualifica il neo-Arlecchino «professeur ès langues étrangères»³³, il che vuol dire che grazie alla sua disposizione per il metamorfismo culturale avesse familiarità almeno con il francese, come accadrà sempre più spesso ad alcuni co-

³² I verbali degli interrogatori sono pubblicati da Émile Campardon-Auguste Longnon, *Le vieillesse de Scaramouche 1690-1794, documents inédits*, Paris, Société de l'histoire de Paris & de l'Île de France, 1875, pp. 12-18. Su Tiberio cfr. Siro Ferrone, *La Commedia dell'Arte*, cit., pp. 287-290.

³³ Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, H. Plon, 1872, p. 640.

mici principali, tra i quali Antonio Sacchi – ad esempio – conoscitore della lingua spagnola e francese secondo la testimonianza veridica di Bartoli, suo compagno in arte, o Pierre-François Biancolelli, figlio di Domenico, padrone sicuro della lingua d'oltralpe, oltre che dell'italiano, per essere anch'egli un immigrato di seconda generazione. Le doti linguistiche di Evaristo avranno frenato la freschezza dell'invenzione mimetico-espressiva, e ne avranno favorito e aumentato invece le acrobazie verbali, gli slittamenti di senso, in breve la comicità di parola? Camaleontico e deciso a integrarsi (aveva impalmato tra l'altro una cantante francese), si dibatteva fra l'essere organico alla comunità teatrale d'origine e il desiderio di uno scarto evidente che ne marcasse l'assimilazione nel «nuovo mondo». Tra illusioni utopistiche e disillusioni frequenti, abitava comunque in Rue Montorgueil, nella stessa strada in cui si trasferirono Domenico Biancolelli-Arlecchino e Orsola Cortesi-Eularia³⁴, e probabilmente, al pari del padre, poteva avere qualche inclinazione verso la musica. Ne sono testimoni le pagine pentagrammate con le quali punteggia la sua opera a stampa, cui sarà legato il suo nome più di qualsiasi altra scena comica. Al periodo della formazione francese e alla decisa volontà di integrazione si deve non poco: l'invenzione di una maschera ingentilita e trattenuta, un Arlecchino depurato dalla goffaggine, tratto stilistico della maschera antica e primigenia, e tuttavia capace di conquistare con delicatezza gli spettatori, come avverrà nel *Divorce* e in particolare nella scena della *boutonomancie*³⁵. Gherardi apparirà un Arlecchino leggero e lieve negli elementi mimico-gestuali, ma la sua levità fisica, tramandata e confermata dai disegni e dalle incisioni di Picart, sarà come compensata dallo spirito arguto e corrosivo, quello spirito avvertito come conio francese, ripreso dalla tradizione dei successivi Arlecchini italiani in terra di Francia (da Pierre-François Biancolelli a Tommaso Antonio Visentini, fino al figlio di costui, Giovanni Vincenzo). Al tentativo di armonizzare lo stile francese con la maschera italiana si deve un certo «straniamento» recitativo, una distanza precauzionale fra l'interprete e il personaggio che Evaristo dovette sperimentare per primo³⁶.

³⁴ Delia Gambelli, *Arlecchino a Parigi. Dall'inferno alla corte del re Sole*, Roma, Bulzoni, 1993, p. 265, n. 17.

³⁵ Cfr. Renzo Guardenti, *Gli Italiani a Parigi. La Comédie italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni editore, 1990, 2 voll., vol. I, pp. 119-157.

³⁶ Cfr. Siro Ferrone, *La Commedia dell'Arte*, cit., p. 102. Altre notizie alle pp. 192-193.

Sotto il suo nome, o forse sotto quello suo e di Brugière de Barante³⁷, corre il testo *Le Retour de la foire de Bezons*³⁸. Rappresentato il 1° ottobre 1695 dagli *anciens italiens* e confluito nel *Recueil*, riproposto poi da Riccoboni il 4 settembre 1719 al ritorno degli Italiani, è un atto unico con danze e canti, e contiene una critica del testo *La foire de Bezons*, scritto da Florent Carton Dancourt, attore della rivale *Comédie française*³⁹. Parodia dell'opera del collega francese, ambientata nel sobborgo della capitale, celebre per la fiera storica che vi si svolgeva la prima domenica di settembre, denuncia con battute taglienti e sferzanti la corruzione dei commissari parigini. Nel *Retour* l'esplicita condanna dei commissari si intreccia con una velata satira contro la dabbenaggine degli abitanti di campagna, che ben sfrutta l'antico quanto solido tema del contrasto fra città e campagna, impiegato da tanta drammaturgia (si pensi all'impianto delle quattrocentesche farse cavaiole, e ad alcune opere di Molière, come *Georges Dandin* e *Monsieur de Pourcegnac*). Andata in scena all'Hôtel de Bourgogne, la commedia provocò la rea-

³⁷ Il nome si legge nella denuncia presentata contro la rappresentazione del testo. Per Campardon si tratta di un collaboratore di Gherardi (Campardon, *Les comédiens du Roi de la troupe italienne*, cit., vol. I, pp. 247-248), mentre Gustave Attinger (*L'esprit de la Commedia dell'Arte dans le Théâtre français*, Paris, Librairie Théâtrale La Baconnière, 1950, p. 204) e Marcello Spaziani (*Il «Théâtre italien» di Gherardi*, cit., p. 55) lo reputano l'unico autore. Coglie questa differenza Gambelli, *Arlecchino a Parigi*, cit., p. 244, n. 95.

³⁸ Si legga nell'edizione del 1700 (Parigi, J-B. Cusson e P. Witte) del *Théâtre italien*, vol. VI, pp. 161-212. Si veda anche l'edizione moderna Evaristo Gherardi, *Le retour de la foire de Bezons: Le théâtre italien*, introduzione di Aldo Petri, Firenze, L'autore, 1978. Così i Parfaict: «Comédie de l'ancien Théâtre [sic] Italien, un acte, en prose Française, avec spectacle, & des agrémens de chant & de danse. [...] Elle contient une espèce [sic] de critique de la Foire de Bezons, Comédie en prose & en un acte, de M. Dancourt, qu'on venoit [sic] de donner au Théâtre [sic] François». In *Dictionnaire des théâtres de Paris des frères Parfaict, 1767-1770*, vol. I (tomi I-III) e vol. II (tomi IV-VII), Genève, Slatkine reprints, 1967 (reimpressione dell'edizione: Paris, Rozet, 1767), vol. VII, p. 694. E anche D'Origny: «En France, l'institution des foires remonte au septième siècle: elle eut pour objet de ranimer le commerce qui languissoit [sic] depuis long-tems. Celle de S. Denis ne fut pas la dernière établie ni la moins considérable. Mais c'étoit à la foire de Bezons que se faisoient [sic] de grandes parties de plaisir, & il y arriroit [sic] des aventures si singulières, qu'il prit envie à Dancourt d'en faire le sujet d'une Comédie qu'il appella la Foire de Bezons. Gherardi publia la critique de cet ouvrage sous le nom du Retour de la foire de Bezons & cette Pièce fut mise au Théâtre le 4 Septembre, avec tous les agrémens dont elle étoit susceptible». Antoine D'Origny, *Annales du Théâtre [sic] italien*, Paris, Duchesne, 1788, 3 voll., vol. I, pp. 57-58.

³⁹ Il testo ha goduto di una certa fortuna sulla scena francese: si veda Paola Martinuzzi, *Ironie della lanterna magica. «La Foire de Bezons», balletto-pantomima inedito*, «Ariel. Quadrimestrale di drammaturgia», a. XXIII, 2008, 2, pp. 59-81.

zione indignata del luogotenente di polizia La Reynie, il quale, presso il commissario César-Vincent Lefrançois, qualche giorno dopo il debutto, presentò formale denuncia contro la sua messa in ridicolo⁴⁰. L'anno prima, all'inizio del 1694, Evaristo si era rivolto allo stesso commissario per denunciare le malefatte di un suo servitore ladro, tale Picard, reo di avergli assottigliato il ricco e, a quanto pare, ricercato guardaroba con la sottrazione di alcuni capi e gioielli, fra i quali due camicie di tela di Olanda, due cravatte, una collana d'argento⁴¹. Il solito commissario nell'agosto del 1692 dovette raccogliere le testimonianze di molti membri della compagnia *des italiens*, al seguito di una violenta rissa condotta a colpi di canne, pugni e unghiate scoppiata fra Evaristo e Giovan Battista Costantini, reo Arlecchino di aver dato spettacolo in un giorno di riposo, mentre il suo compagno di scena era partito per una battuta di caccia⁴². È forse perché l'Arlecchino-Evaristo non ottenne giustizia nella vita che volle vendicarsi col deridere così aspramente i commissari francesi sulla scena: in tal modo denunciò le tensioni aspre esistenti nel gruppo dei comici immigrati e il loro frequente ricorso alle autorità ospitanti per sedare risse e scontri non sempre limitati a impulsivi scoppi d'ira o a ragioni squisitamente artistiche.

Un anno prima del *Retour*, durante l'estate del 1694, poco prima della scomparsa di Tiberio Fiorilli, e tre anni prima della cacciata dei comici italiani, Gherardi pubblicò *Le Théâtre Italien*, mise a stampa il patrimonio drammaturgico di tutti i comici, proprietà collettiva e pertanto indivisibile di quanti lo recitavano sera dopo sera, tutti i giorni della settimana, a eccezione del martedì e del venerdì. La raccolta teatrale in francese, più volte pubblicata nel corso del Settecento, con il titolo *Le Théâtre [sic] Italien ou Le Recueil de toutes les scènes Françaises qui ont été jouées sur le Théâtre Italien de l'Hotel de Bourgogne*, apparve a Parigi presso De Luyne nel 1694 in un unico volume contenente diciassette commedie: otto di Nolant de Fatouville (*Arlequin Mercure galant*, *La matrone d'Éphèse ou Arlequin Grapignan*, *Arlequin Protée*, *Arlequin empereur dans la lune*, *Arlequin Jason ou La toison d'or comique*, *Colombine avocat pour et contre*, *Le banqueroutier*, *La fille savante*); quattro di Jacques Delosme de Montchesnay

⁴⁰ Documento del 9 ottobre 1695 raccolto e trascritto da Campardon, *Les comédiens italiens*, cit., pp. 247-248.

⁴¹ *Ivi*, pp. 243-244.

⁴² Sul carattere violento e collerico di Giovan Battista Costantini si vedano le testimonianze studiate da Giovanna Romei in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXX, 1984, s.v.

(*La cause des femmes, Mezzetin Grand Sophy de Perse, Le Phénix ou La femme fidèle, Les souhaits*); due di Jean-François Regnard (*Le divorce, Arlequin homme à bonne fortune*); una scritta a quattro mani da Regnard e Charles Dufresny (*La baguette de Vulcain*); una dello sconosciuto L.C.D.V. (*Les aventures aux Champs-Élysées*); infine una del suo predecessore, *Arlequin défenseur du beau sexe*.

L'apparizione della *princeps* provocò forti dissidi e polemiche tra i comici italiani. L'accoglienza assai controversa scatenò furibonde liti, tali da portare alla richiesta del ritiro del *privilège* di stampa, cui era connesso il diritto esclusivo dei proventi. Anche quando l'Arlecchino precedente, Domenico Biancolelli, aveva pubblicato una sola commedia a suo nome (*Graphignon ou l'Arlequin procureur ossia La matrona d'Efeso*), le reazioni contrarie non erano mancate. Era ritenuta legittima l'attività di traduzione di testi altrui, come nel caso de *La bella brutta*, traduzione della commedia di Lope de Vega redatta da Orsola Cortesi-Eularia, stampata a Parigi presso Sassier nel 1665⁴³, ma non l'edizione a nome proprio di commedie in repertorio acquistate con i fondi della compagnia. Ritenuta un'indebita appropriazione e per di più anche pericolosa, perché poteva intaccare sensibilmente il favore del pubblico, la collezione delle diciassette *pièces* teatrali francesi messa insieme da Gherardi e apparsa nel 1694 in duemila esemplari fu subito oggetto di un'aspra vertenza. In un lasso di tempo assai breve, sintomatico dell'insanabile lacerazione interna alla compagnia, il ritiro del privilegio regale di stampa fu ottenuto dai comici con una sentenza del 17 settembre 1694, che ne vietava la vendita e ne imponeva la conseguente distruzione. Gherardi tentò inutilmente un compromesso, col proporre comunque di vendere la tiratura a beneficio dell'intera compagnia. Ma la *troupe*, fino a qual momento compatta contro Arlecchino, si divise. L'uscita del *Théâtre* fu l'inizio della fine: marcò i dissidi interni della *Comédie italienne* e ne accelerò il declino. Per la cronaca, che nel caso del mondo attorico si muta spesso in sostanza storica, sappiamo che il vecchio Scaramuccia appoggiò Gherardi insieme a Marc'Antonio Romagnesi (Cinthio), a Francesca e Caterina Biancolelli (Isabelle e Colombine) e alla madre di costoro, Orsola Cortesi (Eularia). Nettamente contrari i tre Costantini (Angelo, Costantino e Giovanni Battista), il Pulcinella Michelangelo Fracanzani, il Pierrot Giuseppe Giaratoni e il

⁴³ Altre edizioni nel 1666 e nel 1669, quest'ultima uscita a Bologna presso Recaldini; cfr. *Commedia e musica fra Spagna e Italia*, a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2009.

Pasquariello Giuseppe Tortoriti insieme alla moglie, Angelica Toscano (Marinette). Mentre il clima era ormai avvelenato, a prestar fede a quanto riferisce Gherardi stesso nell'*Avertissement* dell'edizione del 1700, fu proprio Giovan Battista Costantini, suo acerrimo avversario, a favorirne involontariamente il successo editoriale, dato che si trasformò da custode delle copie incriminate in loro diffusore, poiché ne vendette novecento per una manciata di denari (i fatidici trentadue denari) presso i librai parigini e ne creò così il mercato (e il caso) editoriale. Negli anni a venire corsero per Parigi molte edizioni abusive e contraffatte, stampate falsamente in Olanda, ad Amsterdam, piuttosto che a Bruxelles o a Liegi, lamentava l'autore⁴⁴. Dell'opera apparvero prontamente anche un *Supplément au théâtre italien* e un *Troisième volume*, sottratto dallo scrittoio di Gherardi, a dimostrazione di quanti appetiti seppero scatenare la *princeps* del 1694⁴⁵.

La pubblicazione di Gherardi svelava davvero i segreti del mestiere degli attori italiani? O piuttosto ne danneggiava l'immagine di comici all'improvviso, su cui – non a caso – tanto retoricamente e tendenziosamente insiste lo stesso autore nell'edizione definitiva del 1700 in sei volumi riproducenti cinquantacinque commedie, inficiandone per tale via se non la novità almeno la freschezza del repertorio? Dialoghi francesi e lazzi italiani, frammisti a pentagrammi, se inchiostrati su pagina e illustrati da incisioni, perdevano in valore, minavano l'effetto sorpresa presso il pubblico straniero, soprattutto in un periodo delicato, nel quale «gli attori italiani sembrano posseduti da un vero panico di fronte alla prospettiva dei fischi e della sala semivuota»⁴⁶. L'operazione editoriale poteva svelare la natura intrinseca del teatro comico italiano, poteva rivelarne l'essenza, tanto più se l'individualismo sfrenato di un solo membro, affetto in egual misura da narcisismo e da avidità, interrompeva pratiche sceniche improntate al collettivismo di tanti, sconvolgendole e minando la compattezza di un gruppo artistico di stranieri, che di lì a poco sarebbe stato più facilmente disperso per volontà sovrana, proprio grazie

⁴⁴ A dimostrazione di un'immediata fortuna editoriale del *Théâtre gherardiano* nella sola Bibliothèque nationale de France risultano, oltre alla *princeps* stampata a Parigi presso G. de Luyne nel 1694, le seguenti edizioni: Ginevra, J. Dentand 1695; Amsterdam, A. Braakman 1695, 1697 e 1701; Bruxelles, H. Frick 1695; Mons, A. Barbier 1696; Parigi, J.B. Cusson e P. Witte 1700; Amsterdam, I. Elzévir 1707; Londra, J. Tonson 1714; Parigi, J. Witte 1717; Amsterdam, M.C. Le Cène 1721; Parigi, Briasson 1741.

⁴⁵ Per la *querelle* Campardon, *Les comédiens du Roi*, cit., vol. II, pp. 109-112 e Marcello Spaziani, *Il Théâtre italien di Gherardi*, cit, pp. 55-58.

⁴⁶ Delia Gambelli, *Arlecchino a Parigi*, cit., p. 241.

all'alterazione dei fragili equilibri interni che regolavano e garantivano la microsocietà dei comici e allo «strappo» compiuto dalla pubblicazione del *Théâtre* rispetto alla tradizione della trasmissione non codificata della materia teatrale. Tuttavia, la controversa storia del *Théâtre italien*, legata non poco all'atteggiamento culturale conservativo di artisti stranieri in strenua difesa della loro fisionomia, con il suo doppio successo, editoriale e di enorme «baule» per le future compagnie, è anche emblematica del passaggio a una nuova fase, in cui gli attori italiani acquisiscono sempre più peso culturale e riescono così a dialogare con il mondo intellettuale francese. Dopo quelle parziali, l'edizione del 1700 perfezionò la progettualità editoriale di Gherardi: l'ambizione autoriale e attoriale di Arlecchino facilitò la scelta di Lelio-Riccoboni e la stampa del *Nouveau théâtre italien* nel 1718, quando dopo l'esilio, durato dal 1697 al 1716, rinacque una nuova stagione teatrale degli Italiani in Francia, e nel contempo spianò la strada alla legittimità dell'attore-autore, nella fattispecie dell'attore-editore, in grado di mettere insieme e di vendere con rinnovato piglio mercantile il teatro di carta, ombra gessosa di quello vivente.

La fortuna editoriale del *Recueil* è particolarmente articolata, e meriterebbe uno studio specifico. Per il principale biografo moderno degli attori, Luigi Rasi, «dopo la pubblicazione degli *Scenari* di Flaminio Scala, [*Le Théâtre Italien* è] la più importante per la storia dei nostri comici»⁴⁷. La voce «Gherardi», redatta per l'*Enciclopedia dello Spettacolo*⁴⁸ da Cesare Garboli e Gian Carlo Roscioni, sulla scorta dell'elenco prodotto da Oskar Klinger nel 1902⁴⁹, individua e segnala diciannove edizioni apparse in Europa fra il 1694 e il 1741⁵⁰, sintomatiche

⁴⁷ Luigi Rasi, *I comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia*, cit. p. 1010.

⁴⁸ *Enciclopedia dello Spettacolo*, cit. vol. V, coll. 1186-1189.

⁴⁹ Oskar Klinger, *Die Comédie-Italienne in Paris nach der Sammlung von Gherardi: ein Beitrag zur Litteratur und Sittengeschichte Frankreichs im siebzehnten Jahrhundert: Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde I. Sektion der Universität Zürich*, Strassburg, Trübner, 1902.

⁵⁰ *Le Théâtre Italien de Gherardi, ou Recueil général de toutes les Comédies & Scènes Françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roy, 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 chantez se trouvent gravez notez, avec leur Basse-continue chiffrée*, Paris, Cusson et Witte, 1700, 6 voll., vol. I, pp. 421-520 e pp. 291-378. Esistono un'edizione anastatica prodotta a Ginevra presso Slatkine nel 1969 in tre volumi: Evariste Gherardi, *Le Théâtre [sic] Italien ou le recueil général de toutes les comédies et scènes françaises jouées par les Comédiens Italiens du Roi*, Genève, Slatkine Reprints, 1969, 3 voll., ristampa dell'edizione: Paris, Briasson, 1741, e una in due volumi, a cura di Charles Mazouer e Roger Guichemerre, Paris, Société des textes français modernes, 1994-1996.

della sua rapida e fulminea circolazione in un mercato editoriale particolarmente sensibile all'originalità del «prodotto» degli attori. Il contenuto del *Théâtre Italien* è sinteticamente espresso da Bartoli: «un gran numero di Dialoghi Scenici, di Farse ridicole, e d'altri Comici trattenimenti; ornati talvolta di trasformazioni, e magiche apparenze»⁵¹. Miniera ancora non del tutto studiata, la cui rete di prestiti e di rimandi non è stata del tutto chiarita, è di sicuro fonte per successive rielaborazioni, a cui non si sottrasse Carlo Gozzi, ad esempio⁵². Nell'edizione del 1700, che vide la luce quando il ricordo dei comici italiani cominciava ad affievolirsi e ad assumere i contorni di un miraggio idealizzato, Evaristo, da novello storico, rifletteva così sul loro ineffabile segreto, corroborando il mito dell'immagine del teatro italiano in Francia, già varato nel primo ventennio del secolo sul piano iconografico da Claude Gillot e Jean-Antoine Watteau:

Chi dice «buon attore della *Comédie Italienne*» dice un uomo che ha una sua personalità, che recita più con la propria immaginazione che con la memoria, che compone quel che dice nel momento stesso in cui lo recita, che sa assecondare colui con il quale si trova sul palcoscenico, che sa, cioè, sposare così bene le proprie parole e le proprie azioni alle parole e alle azioni del compagno da inserirsi subito nella linea d'azione dell'altro e muoversi così come questa gli richiede, tanto da far credere a tutti che sia una cosa preparata⁵³.

Lontano dalla realtà, al pari dei quadri e delle stampe di Gillot o Watteau che nel primo ventennio del Settecento pretendevano di rappresentare la *Comédie italienne*,

l'effetto che il Gherardi ottiene, quell'idealizzazione dell'improvvisazione, cioè, che più tardi, sposandosi con la mentalità romantica, produrrà l'idea più comune e sbagliata della Commedia dell'Arte come teatro della spontaneità e della

⁵¹ Francesco Saverio Bartoli, *Notizie istoriche de' comici italiani*, cit., p. 266.

⁵² Cfr. Giulietta Bazoli, *L'orditura e la truppa. Le «Fiabe» di Carlo Gozzi tra scrittoio e palcoscenico*, Padova, Il poligrafo, 2012, pp. 193-194. Per la rete dei prestiti e dei rimandi fra Gherardi e Gozzi si veda altresì Giovanni Ziccardi, *Le fiabe di Carlo Gozzi*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», LXXXIII (1924), nn. 247-248, pp. 4 e sgg.; Gérard Luciani, *Carlo Gozzi (1720-1806): l'homme et l'œuvre: thèse présentée devant l'Université de Dijon le 14 décembre 1977*, Paris, Diffusion Librairie H. Champion, 1977, 2 voll.

⁵³ *Avertissement in Le Théâtre Italien de Gherardi*, cit., citato nella traduzione pubblicata da Ferdinando Taviani-Mirella Schino, *Il segreto della Commedia dell'Arte. La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII e XVIII secolo*, Firenze, La Casa Usher, 1982, pp. 310.

libera fantasia creatrice, deriva da un accostamento strampalato, che a dispetto d'ogni logica contrappone l'attore che improvvisa non a quello che non improvvisa, ma semplicemente al cattivo attore. Il trucco è talmente smaccato che rischia d'esser controproducente, tanto che il Gherardi, prima di chiudere il discorso, si affretta a smorzare l'enfasi ricordando come vi siano eccellenti attori anche fra quelli che recitano a memoria, ma affermando che in questo caso essi sono eccellenti proprio perché riescono a mascherare l'arte con l'arte, così come i pittori fan sembrare naturale l'artificio⁵⁴.

Gherardi salda l'idealizzazione della falsa improvvisazione e la difesa della Commedia dell'Arte. Ma la tendenza a identificare recitazione naturale e recitazione improvvisata, alla base di tanti travisamenti ed equivoci, gli serve per giustificare il suo gesto, per spiegare prima di tutto ai compagni e poi allo spettatore e al lettore le sue ragioni, ossia per superare, a posteriori, i conflitti che avevano influito sensibilmente sulla cacciata dei comici e sulla chiusura del teatro il 14 maggio del 1697. Utilizzando in pieno la funzione del paratesto, nell'*Avertissement* tenta un'autoassoluzione, sicuro che per questa via, legando il successo del teatro italiano all'improvvisazione, intesa come tecnica spontanea della recitazione, nessuno potrà più contrastare la sua iniziativa editoriale. Mandati in esilio tutti i comici da Parigi e tenuti alla distanza precauzionale di qualche miglia dai palcoscenici della capitale come indesiderati, Gherardi, unico a non essere stato estromesso, si lancia – suo malgrado – in un'*excusatio non petita*, che si coglie sottotraccia proprio oltre la «retorica e inconsistente contrapposizione»⁵⁵ fra recitazione naturale e recitazione improvvisata, fra attori italiani e attori francesi, fra l'antico e il nuovo teatro, fra la tradizione italica e il suo straniamento in salsa francese. Scossa per sempre la patina da migrante, divenuto sempre più organico alle esigenze artistiche della corte francese e accreditato sempre più come uomo di lettere, si erge addirittura a cronista ufficiale nel proporre la descrizione meticolosa di uno spettacolo di fuochi artificiali sparati dinanzi all'Hôtel de Bourgogne in occasione della celebrazione della pace tra la Francia e la Savoia, a seguito del Trattato di Torino siglato nel settembre del 1696⁵⁶.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ivi*, p. 311.

⁵⁶ *Explication / Du feu d'artifice dressé par Messieurs de la troupe royale des comédiens italiens devant leur hôtel de Bourgogne, / Au sujet de la paix conclue entre la France / & la Savoye*, in Evariste Gherardi, *Le Théâtre [sic] Italien ou le recueil général de toutes les comédies* (Parigi, Briasson, 1741), cit., 6 pp. non numerate.

Poco dopo la *princeps* apparvero altri due testi diversamente connessi alla raccolta del comico toscano, che interruppero il lungo silenzio editoriale della *troupe italienne: Arliquiniana*⁵⁷ alla fine del 1694 e *La vie de Scaramouche*⁵⁸ nel 1695. Il primo, attribuito a Charles Cotelendi e uscito a Lione presso Jacques Guerrier in seconda edizione accresciuta, è un elogio di Domenico Biancolelli, precursore dell'Arlecchino Gherardi, di cui si esaltano la fama e le virtù sceniche attraverso un postumo *collage* di aneddoti e battute; il secondo, compilato da Angelo Costantini o comunque apparso a suo nome, è una biografia creativa che alimenta la mitopoiesi di Tiberio Fiorilli.

In virtù della contrastata fatica editoriale la fama di Gherardi fu duratura. Il volume riuscì a eternare il suo nome, a farlo emergere dall'anonimato e dalle ombre della storia del teatro dell'Arte, a immortalarlo con un'enfasi volutamente eccessiva come «Arlecchino del Re Sole» e a riscattarlo da un'uscita di scena dalla vita tragica e prematura. Dopo Flaminio Scala, che mise a stampa cinquanta «favole rappresentative», egli fu il primo editore di un'antologia di testi per lo spettacolo in cui si mescidavano la drammaturgia consuntiva degli autori francesi e quella preventiva degli attori italiani, le architetture verbali e le suggestioni mimetiche, il parodico e il farsesco, e in cui si incontravano e confrontavano – come in uno specchio – due diverse concezioni teatrali e due diverse tradizioni.

Con la spregiudicatezza di un migrante di seconda generazione, deposto lo *status* di straniero, Evaristo Gherardi, figlio di Flautino, si fece celebrare *Regiae italorum comoediae princeps* nell'incisione premezza all'edizione d'autore del 1700, sotto il cui ritratto, privo di maschera, è raffigurato un alambiccico e un distillatore con la scritta latina «utile dulci»⁵⁹, ad avvalorare forse il suo rapporto con la capacità di «lambiccarsi il cervello», di possedere una logica «filosofica», di essere un attore dalla specialissima individualità, capace di elaborare pensieri piuttosto che prodursi unicamente in istintivi lazzi e capriole, secondo quella separazione tendenziosa su cui egli stesso aveva insistito.

⁵⁷ *Arliquiniana ou les bons mots et les histoires plaisantes et agréables recueillies des conversations d'Arlequin*, cit.

⁵⁸ *La vie de Scaramouche*, par le sieur Angelo Costantini, Paris, à l' Hôtel de Bourgogne et Chez Claude Barbin, au Palais sur le perron de la Sainte Chapelle, 1695 (edizione italiana: *La vita di Scaramuccia*, introduzione di Guido Davico Bonino, traduzione di Mario Bonfantini, Torino, Einaudi, 1973).

⁵⁹ Alla base del ritratto si legge la scritta elogiativa: «Hic ille est Italam (Dominici morte) cadentem scenam, cui soli sustinuisse Decus. Hic ille est Italam (Fato cogente) iacentem scenam, cui soli restituisset Decus».



[foto n. 3] Ritratto di Evaristo Gherardi, incisione di Gérard Edelinck (da Joseph Vivien), premessa al *Théâtre italien*, Paris, Cusson et Witte, 1700

La scritta rimanda scopertamente al verso oraziano dell'*Ars poetica* «Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci» (v. 343), e incorpora un ideale di moralità, sorretto dalla ragione e temperato dal sentimento edonistico della vita. È quanto aveva presunto di fare nella sua rapida esistenza Evaristo-Arlecchino, mescolando il teatro italiano con quello francese, intrecciando il palcoscenico e la carta stampata, sperimentando nell'era galileiana una nuova prospettiva per la memoria dello spettacolo, inventando il teatro di carta e inedite alchimie tra presunte aspirazioni classiciste e la ricerca di un'ordinata, quanto utopistica e contraddittoria, concordia tra la scena e l'editoria, tra il teatro vivente e quello scritto, tra la sicura eredità italiana e le incerte prospettive francesi. Una strategia di sopravvivenza mista ad astuzie e fraintendimenti, dibattuta fra il passato e il miraggio del futuro, di lì a poco rappresentato dalla rinascita teatrale operata da Riccoboni. La Storia ci dice che l'Arlecchino italiano formatosi Oltralpe, che parlava il francese sui palcoscenici, noto ai posteri grazie allo «strappo» editoriale che compì, a differenza di altri nostri comici non era naturalizzato francese, tanto che alla sua morte prematura i suoi beni furono requisiti e donati per legge a Louis Bontemps, *valet de chambre* del re. Per paradosso storico, nonostante la letteratura parli

per Evaristo di francesizzazione della maschera di Arlecchino, di uno stile recitativo raffreddato in etichette e in trattenute eleganze, tuttavia a differenza di molti compagni d'arte egli non volle spogliarsi della sua cultura di origine, o forse non maturò in fretta la decisione di farlo. Pur atteggiandosi a intellettuale e aspirando a vivere nel cono d'ombra di Versailles, non compì il passo simbolico del cambio di identità, seppure nello stile recitativo e nella scelta editoriale seppe andare controcorrente e rinnovare con disinvoltura la sua immagine, accreditandosi al pari di un dilettante come un colto cortigiano-artista al servizio del re. Di lui, sepolto nel distrutto cimitero parigino dei Santi Innocenti, rimane l'ultima eco nel ritratto in versi che si legge ne *La pompe funebre d'Arlequin mort le dernier jour d'aoust 1700*, libretto uscito nel 1701 per i tipi di Jean Musier subito dopo la sua morte, esemplare della diffusione in Francia del sottogenere letterario delle «Arlecchiniane» variamente dedicato alla maschera italiana. «L'inimitable Florentin, / Fils du Comedien Flotin»⁶⁰ così venne raffigurato in una fisiognomica *post mortem*:

Je commence par son portrait.
 (Tu ne le vis que sous le masque
 Et qu'avec son pourpoint de basque.)
 Il n'étoit ni bien ni mal fait,
 Grand, ni petit, plus gras que maigre.
 Il avoit le corps fort alaigne [sic];
 Le front haut, l'oeil foible, mais vif;
 Le nez tres [sic] significatif,
 Et qui promettoit des merveilles,
 Sa bouche atteignoit ses oreilles,
 Son tein [sic] étoit d'homme de feu,
 Son menton se doubloit un peu,
 Son encolure assez petite
 Le menaçoit de mort subite.
 Pour voir au vif son vray portrait
 Il faut voir le fils qu'il a fait.
 A mon avis il luy [sic] ressemble,
 Hormis qu'il est un peu Vulcain,

⁶⁰ *La pompe funebre d'Arlequin mort le dernier jour d'aoust 1700*, A Paris, chez Jean Musier [...] à l'Image Saint Antoine, 1701, p. 2. La trascrizione segue l'originale a eccezione della punteggiatura.

Ce que n' étoit pas Arlequin,
Ou pour le moins il me le semble⁶¹.

Nel crocevia della prima *Comédie italienne*, l'esperienza del più audace dei Gherardi si condensa nei lineamenti di uno straniero applaudito dal pubblico francese, che fa di tutto per piacere alla corte e che per compiacerla⁶² sminuzza in un'antologia il teatro recitato dagli Italiani: un'azione controcorrente che – si è detto – dilaniò e indebolì la comunità dei migranti-attori, per statuto protezionistica, ma contribuì con il dilagante successo editoriale a tener desto il ricordo degli attori italiani e a spianarne la strada per il ritorno e la rinascita.

⁶¹ *Ibidem*. Sotto il suo nome va anche la commedia *Les deux Arlequins, comédie en trois actes en vers*, Paris, Ruault Libraire, 1776, conservata al Burcardo e compresa nel *Théâtre*.

⁶² La dinamica tra «piacere» e «compiacere» è stata acutamente indagata da Claudio Meldolesi, *Il teatro dell'arte di piacere. Esperienze italiane nel Settecento francese*, ora in Idem, *Pensare l'attore*, cit., pp. 1-22.