

Bent Holm

LA RACCOLTA FOSSARD «DI COPENAGHEN»

Nota di M.S. Bent Holm ha recentemente pubblicato *Solkonge og Manekejser. Ikonografiske studier i François Fossard Cabinet* (Il Re Sole e l'Imperatore della Luna. Studio iconografico sul Cabinet di François Fossard, Copenaghen 1991), libro dal titolo suggestivo, dedicato allo studio dell'iconografia dei Comici dell'Arte a Parigi, a partire da un'indagine sulla storia, lo smembramento e le linee di influenza della Raccolta Fossard. L'articolo che qui pubblichiamo ripercorre i punti salienti dell'arco di questa ricerca.

Negli studi sulla Commedia dell'Arte, l'indagine sulle problematiche iconografiche si va facendo sempre più presente (si veda, tra l'altro, l'articolo di Maria Ines Aliverti, *Per una iconografia della Commedia dell'Arte*, in «Teatro e storia», 6, aprile 1989, con le indicazioni relative). A questo tema dedica alcune pagine anche Ferruccio Marotti alla fine della *Introduzione* all'importante volume di F. Marotti e G. Romei, *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La professione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1991, uscito solo oggi ma pensato fin dal 1969 come un secondo pannello rispetto a *La Commedia dell'Arte e la società barocca. La fascinazione del teatro* di Ferdinando Taviani (Roma, Bulzoni, 1969). Importante anche per l'iconografia C. Molinari, *La Commedia dell'Arte*, Milano, Mondadori, 1985; un'indagine notevole sull'iconografia è R. Gaudenti, *Gli italiani a Parigi. La Comédie Italienne (1660-1697). Storia, pratica scenica, iconografia*, Roma, Bulzoni, 1990.

Partendo dalla storia del mastodontico progetto di François Fossard, musicista ed archivista alla corte di Luigi XIV, di riunire un'enciclopedia di immagini relative a cerimonie pubbliche e feste, Bent Holm interroga in maniera non consueta i suoi documenti, per precisare, per esempio, la differenza tra il senso che hanno per noi immagini di teatro estratte dal loro contesto, e riunite in base all'argomento, e l'intreccio di significati che potevano assumere nell'ambito originale, frammiste a documenti di tipo diverso. Oppure per individuare i canali, creati soprattutto dalla necessità di organizzare apparati celebrativi, attraverso cui potevano viaggiare le immagini del teatro.

Al di là delle possibili discussioni, Holm riesce comunque a disegnare i contorni del particolare rapporto che si instaurava tra certo tipo di reminiscenze degli spettatori (dall'iconografia del carnevale e quella dei trionfi del Re) e le necessità di vita e di significato per personaggi teatrali che eccedevano i limiti delle singole pièces.

È infine necessario dare due informazioni di carattere generale. In primo luogo qualche notizia su figure come Nicodemus Tessin il giovane e Carl Gustav Tessin, notissime in Svezia. Nicodemus Tessin il giovane (1654-1728), figlio e allievo di Nicodemus Tessin il vecchio, fu architetto alla corte svedese, e il più importante del suo tempo, con una influenza che ha continuato a svilupparsi in Svezia per un lunghissimo arco temporale. Suo figlio, Carl Gustav Tessin (1695-1770), fu capo della nobiltà svedese, ed uno degli uomini più potenti di Svezia, a lungo consigliere reale e capo della Cancelleria, mecenate e collezionista d'arte.

L'ultima edizione della fondamentale opera di Agne Beijer, *Le Recueil Fossard*, pubblicata da Pierre-Louis Duchartre, è del 1981. Agne Beijer si occupa di quel frammento della Raccolta Fossard conservato a Stoccolma: immagini della Commedia dell'Arte che sono divenute tra le più note del teatro di tutti i tempi, usate per i contesti più diversi, anche lontani dal teatro. Molto meno noto è il frammento conservato a Copenaghen (di cui Holm prevalentemente si occupa), anche perché si tratta in gran parte di stampe più tarde e conosciute anche altrimenti.

1. Nell'ambito degli studi iconografici sulla Commedia dell'Arte il «Recueil Fossard» occupa una posizione mitica. È una collezione unica al mondo, che raccoglie prevalentemente xilografie, e comprende alcune tra le più antiche raffigurazioni di Arlecchino. Nel 1928 è stata pubblicata da Agne Beijer e Pierre Louis Duchartre. Il fatto che successivamente siano venute alla luce altre copie di alcune di queste stampe non ha tolto nulla alla fama leggendaria della collezione, dovuta in parte alla sua confluenza nella collezione Tessin del National Museum di Stoccolma, fondata da Nicodemus Tessin il giovane e da suo figlio Carl Gustav Tessin. Dall'esame tecnico risulta che C.G. Tessin (1695-1770) avrebbe ritagliato le stampe «Fossard» dalla loro montatura originale, per sistemarle insieme ad altro materiale affine in una serie di album, che venivano a formare un complesso di consultazione, per esempio quando si trattava di dare incarichi per le decorazioni ornamentali o di celebrare qualche festività alla corte svedese. In seguito questi album sono stati 'smontati', cioè suddivisi e distribuiti all'interno di una collezione più ampia. L'unico sopravvissuto intatto è quello della raccolta Fossard¹.

¹ A. Beijer-P.L. Duchartre, *Le Recueil Fossard*, Paris 1928. Si veda anche M.A. Katrizky, *A Renaissance Commedia dell'Arte Performance*, in *Sveriges Nationalmuseum Arbog*, Stockholm, 1988. Vi sono alcuni criteri indiscutibili (come la fili-

Un'altra cosa rende comunque interessanti queste stampe Fossard, e cioè l'essere state originariamente parte di un'altra vasta collezione appartenuta – come dice il nome – a Fossard. Un nome noto, così legato al termine «recueil» che si potrebbe credere che Recueil sia stato il nome del signor Fossard. Non lo fu. Il suo nome – come ora si sa – era François. Ma prima di poter raggiungere una notizia relativamente tanto semplice è necessario sprofondare in vasti studi d'archivio, che in cambio producono interessanti notizie sul contesto storico della collezione ed aprono così la strada ad una loro migliore 'lettura'.

«Comme musicien, il est resté parmi les innombrables instrumentistes anonymes», scrive Agne Beijer. «De quel instrument jouait-il? Je ne sait, et la question est ici d'un intérêt très secondaire».

2. Dalla storia della musica veniamo a sapere che Fossard occupò un posto abbastanza importante nelle istituzioni connesse all'organizzazione musicale di Luigi XIV. Nei documenti è definito «ordinaire», oppure «officier», cioè, rispettivamente, musicista impiegato in maniera permanente a corte, e funzionario.

grana o i margini) per stabilire quale materiale sia realmente appartenuto a Fossard. In base a questi criteri è possibile stabilire in maniera definitiva il carattere dei diversissimi materiali raccolti nel volume svedese. Secondo Beijer non può esser sempre stabilito con certezza quali siano i materiali sicuramente provenienti dalla raccolta Fossard e quali siano invece materiali di Tessin. Non è così. I due fogli di «acrobati» che secondo Beijer non proverebbero probabilmente dalla raccolta Fossard (e che quindi Beijer non ha pubblicato) fanno invece certamente parte del materiale originale. Sono anche riuscito a identificarli: il misterioso monogramma riprodotto da Beijer rimanda a Juste de Juste, un artista di Fontainebleau vissuto tra il 1505 ed il 1560. Le elaborate lettere possono essere lette come JUSTE. Esistono altre incisioni di questo tipo [di mano] di Juste. Ottenne il titolo di *Scultore del re* nel 1533, ed è più noto come scultore. Si veda F. Herbert, *Les Grav. de l'Ec. de Fontainebleau*, IV, Fontainebleau 1901. Per quel che riguarda gli album di Tessin (uno dei quali costituisce il Recueil Fossard), essi mostrano quanto sia necessaria la prudenza nel datare tramite la filigrana. La carta di questi album è del 1680, e quindi contemporanea a quella usata per montare le sue stampe da Fossard. Questi album furono acquistati vuoti da Tessin nel 1738, e furono riempiti probabilmente nel 1740. La carta servita per montare il volume Fossard è quindi dello stesso periodo, ma vi è una differenza di mezzo secolo rispetto al momento in cui è stata usata. Perciò una datazione degli album Tessin sulla base della filigrana potrebbe portare a degli errori.

Per quel che riguarda il suo status di musicista, Fossard è documentato come membro de «les Petits Violons du Cabinet», un piccolo ensemble addetto al servizio del Re che dal punto di vista amministrativo – rispetto alle tre grandi divisioni del reparto musica di Versailles – rientrava nella categoria «La Chambre», cioè intrattenimenti di musica profana. L'onnipotente direttore della musica per il Re, Jean Baptiste Lully, iniziò la sua carriera come capo dei «Petits Violons». Fossard era una delle due «quintes», dei violoncelli.

Nel 1702 si attesta nell'«État de France» che questo ensemble accompagnava il Re nei suoi viaggi, e lo serviva in tutti i divertimenti: balli, balletti, commedie, opera, ecc.; nelle feste sull'acqua o nei giardini reali; nelle «Sacres, entrées de Villes, Mariages, Pompes funebres...». È una lista piuttosto interessante, se vista in relazione all'attività di collezionista di stampe di Fossard. Infatti, i principali soggetti raccolti nella sua collezione sono proprio «fêtes» e «spectacles» d'ogni genere. Erano gli stessi ambiti in cui lavorava come musicista: vi sono elementi autobiografici in certe parti della collezione, di cui si tratterà in dettaglio più avanti. Per esempio: «les Petits Violons» parteciparono allo spettacolo del *Ballet du triomphe de l'Amour* nel 1680/81. È possibile reperire una serie di incisioni dello spettacolo tra quei frammenti della collezione che si trovano a Copenaghen.

Fossard si definisce «ordinaire», dalla sua caratteristica qualifica «Ordinaire de la Musique du Roy», sui frontespizi della collezione di stampe², sino alla firma per il testamento autografo, di poco precedente alla morte. Visse e morì musicista. Come tale la sua carriera fu decisamente insignificante, e la sua esistenza anonima.

Lo stesso non può dirsi per il suo lavoro di «funzionario», nel quale esce invece dall'anonimato. Il suo impiego ufficiale era di «Garde de la (Bibliothèque de la) Musique du Roy», real bibliotecario di musica. La cosa patetica è che dopo la morte di Fossard, un suo collega, il famoso musicista e compositore André Danican «Philidor», anche lui «garde», sostituì il proprio al nome di Fossard in molte raccolte musicali. Negli archivi musicali Fossard fu

² Vi sono due frontespizi simili al British Museum e tre alla Bibliothèque Nationale.

dunque messo in ombra da Philidor. Ma Fossard aveva collezionato raccolte musicali dal 1660 in poi.

Non si sa con certezza quando sia stata fondata la Real Biblioteca di musica. Sappiamo invece che aveva due compiti: svolgeva una funzione di servizio per le trascrizioni necessarie a tutte le suddivisioni dei dipartimenti di musica del Re (un altro dei compiti in cui Fossard era impegnato) ed era un regolare archivio di musica. Doveva poter fornire materiali per opere, celebrazioni religiose, feste, ecc., ed allo stesso tempo costituire un archivio di musiche antiche per facilitare riferimenti storici in arie, balletti, ecc. Una dimensione 'storica' che crea uno stretto legame tra il lavoro di Fossard come bibliotecario di musica e il suo progetto di collezionista di stampe.

Fossard ci ha lasciato molti documenti che gettano luce sul suo lavoro come custode degli archivi. Nella biblioteca di Versailles ho trovato sia la sua *Liste de plusieurs Operas Italiens* che molte altre liste ed elenchi – o anche abbozzi – di balletti, opere, commedie, ecc., che rivelano un interesse decisamente superiore a quello puramente musicale. Il frontespizio della lista di opere Italiane continua [...] *Ornez de Decorations De Theatres, Machines, Entrée De Ballet, Caröusels, et Feu D'Artifices, et de Toutes Les Festes, Ballets, Mascarades, Comedies En Machines, Operas et Divertissements Fait en France De puis l'année 1650 l'usqu'à Present Receüillie Par Fossard 1680*. È scritto dallo stesso Fossard con grafia ferma e chiaramente leggibile. La sua precisione nell'ortografia non era pari a quella calligrafica, evidentemente, ma il fatto stesso che scrivesse di propria mano è straordinario. Molti dei suoi colleghi musicisti erano analfabeti.

L'ultima fase nel processo di collezionare, registrare e sistematizzare è in alcuni casi la pubblicazione. Esiste anche questa prova del lavoro di custode di Fossard: nel 1695 lui e Philidor pubblicarono *Airs Italiens*, di cui furono tirate 500 copie, accuratamente firmate per assicurare i diritti dei curatori. In una patente per quest'opera il Re dichiarò che negli ultimi trent'anni «par mes ordres» i due avevano raccolto la miglior musica creata dai più grandi compositori d'Europa, e ancora continuavano in questo lavoro...

Come vedremo, il desiderio di pubblicare motivò anche la terza

attività di Fossard, che, paradossalmente, consegnò il suo nome ai posteri: quella di privato collezionista di stampe.

La documentazione principale sulla natura e la storia di questa collezione è la corrispondenza tra Nicodemus Tessin il giovane e Daniel Crönstrom, incaricato degli affari culturali franco-svedesi di Tessin in Francia. Crönstrom, in base alle indicazioni di Tessin, si occupava della ricca esportazione di opere d'arte da Parigi a Stoccolma. Fu lui che, nel 1699, ingaggiò la troupe Rosidor per la corte di Carlo XII. L'anno successivo alcuni componenti di questa troupe (guidati da René de Montaigne che più tardi fondò Den Danske Skueplads, Il Teatro Danese) furono assunti come musicisti di corte a Copenaghen da Federico IV. L'imitazione di Versailles da parte di altre corti ebbe diverse conseguenze: è questo lo sfondo storico in cui si inserisce la raccolta Fossard-Crönstrom-Tessin.

Nicodemus Tessin il giovane stava creandosi una propria collezione di stampe, e per molti anni gli svedesi usarono Fossard come una sorta di consulente. Il che mostra le dimensioni del progetto Fossard: Nicodemus Tessin il giovane non era certo un collezionista minore, e tra lui e Fossard c'erano enormi barriere sociali. Per quel che riguardava le collezioni di stampe, però, Fossard poteva essere consultato, tramite il suo delegato, da uno degli uomini più potenti di Svezia. Fossard lo tentò abilmente con l'esempio della propria collezione e di quella reale. Inoltre, come si è detto, la sua collezione era specializzata in «feste» e «spettacoli», e, sotto questo aspetto, unica: erano proprio gli ambiti che interessavano Tessin, anche per la propria posizione ufficiale di responsabile delle manifestazioni spettacolari del regime.

Bisogna capire cosa rappresentasse il concetto di «festa» per l'Assolutismo Barocco: tutta l'esistenza era ritualizzata e compresa teatralmente e simbolicamente. 'Teatro' e 'finzione' erano concetti esistenziali, non soltanto branche istituzionalizzate di arte. E, in certe particolari occasioni, le dimensioni teatrale e simbolica (cioè gli strati più profondi della realtà) si intensificavano, e potevano affiorare e manifestarsi. Per esempio, nelle grandi feste del Re, nelle quali i più importanti attori, dal Sovrano in giù, mostravano se stessi nei loro veri ruoli reali (cioè in quelli simbolici), in una sorta di apoteosi. Il pensiero era concepito sotto forma di *immagini*, il che spiega il bisogno insaziabile di *acquistare* immagini. Per-

tanto Fossard divenne un personaggio molto interessante per gli svedesi. Solo vedendolo in questo contesto è possibile 'leggere' il suo progetto di collezionista, ed interpretarne le singole parti.

La collezione Fossard era di per sé un'immagine, un riflesso minore de *Le Cabinet du Roy*, il gigantesco progetto del Re di produrre stampe – splendide rappresentazioni dell'opulenza e delle attività reali – che si sviluppò tra il 1670 e il 1683. Il Re era «le premier collectionneur du Royame». La sua collezione rappresentava il modello ideale. La scrittura di Fossard sui frontespizi ecc., è chiaramente modellata su quella reale. Tramite Crönstrom veniamo a sapere che Fossard voleva creare una collezione iconografica di «feste» storica ed universale.

Dai sondaggi nel *Cabinet* di Fossard appare evidente che abbiamo a che fare con una collezione inusuale e sproporzionata proprio in relazione al collezionista. Era raro che un ordinario musicista uscisse dall'anonimato per dedicarsi ad una attività diversa. D'altro canto, lo sforzo di Fossard è tipico del periodo, il frutto di un'epoca di classificatori e sistematizzatori, in cui ogni cosa era inserita nella visione dello Stato come grande macchina che il Re guidava dall'alto. L'ordine ed il sistema erano essenziali, il disordine e l'anarchia dovevano essere combattuti. La parte della collezione Fossard che, per ottimi motivi, ha più interessato i posteri, l'iconografia della Commedia dell'Arte, aveva invece a che vedere con una zona del tutto anarchica.

È possibile dimostrare un certo grado di vicinanza (biografica, ad esempio) tra Fossard e la corrente culturale italiana del periodo – forte, e piena di contraddizioni. Nel mondo musicale, per esempio, Lully (fiorentino!) aveva combattuto contro la moda italiana sforzandosi anche di creare una cultura musicale francese originale. L'influenza italiana si rifece sentire solo dopo la morte di Lully, nel 1687. La pubblicazione di *Airs Italiens* da parte di Fossard deve essere vista in questa luce.

Un esame della situazione logistica di Fossard mostra come egli vivesse a Versailles in una sorta di alloggio collettivo, insieme ai castrati italiani, cantanti del Re.

Molte altre circostanze mostrano come fosse legato sia professionalmente che privatamente agli Italiani che servivano il Re, compresi *Les Comédiens Italiens du Roy*, la troupe di comici del-

l'arte che si esibiva a Parigi e a corte. Sono gli attori rappresentati nella maggior parte del materiale di Fossard conservato a Copenaghen.

3. La provenienza del Recueil Fossard svedese è molto ben documentata – almeno a partire da quando è entrata in possesso di Carl Gustav Tessin. Non si può certo dire lo stesso per la collezione danese. Sembra impossibile spingersi più in là della seconda metà del diciannovesimo secolo, quand'essa entrò a far parte della Royal Library. Molto probabilmente era nel paese da molto prima. In quanto collezione catalogabile come 'curiosa' potrebbe essere stata presente senza venire registrata.

Secondo Torben Krogh, Carl Gustav Tessin avrebbe importato personalmente la collezione, al fine di farne dono³. Dopo la permanenza a Parigi, Tessin fu infatti più volte ambasciatore in Danimarca. Negli archivi non vi è però traccia di un simile passaggio. Tessin, inoltre, siglava con molta cura il materiale che portava con sé e non vi è traccia di simili contrassegni sulle stampe 'danesi'. Ma il fattore decisivo è quello temporale: non è molto probabile che Tessin, in missione diplomatica, per rendersi gradito regalasse un tal tipo di stampe al suo interlocutore proprio nel 1740, che in Danimarca fu forse il periodo di più forte avversione al teatro. La tradizionale ostilità dei religiosi per maschere, commedie e simili frivolezze, aveva acquisito nuova forza in connessione col pietismo evangelico praticato dal Re danese. La politica culturale era tesa a reprimere ogni aspetto 'carnale' della vita (il corpo era considerato strumento del diavolo) e a guidare la popolazione lungo sentieri spirituali. Né i regolamenti che governavano le feste né altre norme concedevano molto spazio ad attività che potevano condurre al peccato e alla dannazione. Come in altri paesi europei in cui moralismo e Commedia dell'Arte erano venuti in collisione, anche in

³ T. Krogh, *Den Italienske komedie i Frankrig*, in *Musik og Teater*, Copenaghen 1955, e *Franske Harlekinadebilleder fra Ludvig XIV's tid*, in *Festkrift til Paul V. Rubow*, Copenaghen 1956. Per quel che riguarda le polemiche anti-teatrali in Danimarca si veda il mio articolo *De talte om Comoedi-Spil som Diavlen's Strik og Snare: Teater og teologi under pietismen*, nella rivista di storia della Chiesa «Foenix», vol. 14, 2, Copenaghen, 1990.

Danimarca la maschera di Arlecchino fu considerata una incarnazione delle tentazioni associate con la sua arte, specie con le sue manifestazioni meno inibite. Nel lavoro di uno dei più influenti teologi del tempo, Erik Pontoppidan (che aveva anche elaborato il catechismo per la retta guida della popolazione in base al rituale confermato nel 1736), troviamo la figura di Arlecchino usata come immagine particolarmente esplicita (si veda, per esempio, il trattato del 1740 sul problema se la danza sia un peccato). Anche nel romanzo epistolare di Pontoppidan, *Menoza*, del 1743, (proprio il periodo in cui Tessin era in Danimarca) la frivola Italia – e specialmente Venezia con i suoi carnevali, l'opera e le arlecchinate – è descritta come scandalosamente permeata da questi «eventi pagani» e «atti diabolici», che i primi cristiani «avevano abbandonato non appena battezzati, e ai quali non avrebbero potuto essere forzati neppure con la minaccia della morte». Un atteggiamento simile, ufficialmente approvato, nei confronti delle commedie, delle maschere e di Arlecchino sembra rendere inverosimile l'ipotesi che Tessin, nel 1740, possa essere stato il generoso donatore delle incisioni di «feste» di Commedia dell'Arte in Danimarca.

Sarebbe più logico pensare che queste incisioni siano entrate nel paese prima del periodo ostile al teatro. Per molto tempo si è indagato relativamente poco su quali fossero i canali di ispirazione iconografica relativi alla storia del teatro. Tuttavia, specie in quell'ambito spettacolare in cui la distinzione tra festa e teatro è incerta, ci fu certamente una richiesta di 'immagini modello'. Le campagne culturali dei Tessin ne sono un ottimo esempio. E lo stesso bisogno doveva esistere anche in Danimarca.

Era un traffico rapido ed efficace, come si può vedere, per esempio, da un episodio dei tempi di Cristiano V. Quando era un principe, egli aveva visitato la brillante corte del Re Sole, le sue feste straordinarie, ed aveva anche visto Molière e i comici italiani. Nel 1685, il Re danese progettò a Copenaghen un grande Carosello. La festa non ebbe luogo, a causa della morte della regina Dowager, ma intanto erano stati ultimati i preparativi, i costumi, ecc. Il disegno per costume del Re (ora conservato al castello di Rosenborg) era ripreso da una stampa di Jean Berain raffigurante il costume di Endimione nel balletto *Le triomphe de l'Amour*, degli inizi del 1680. Questo mostra come i dipinti prodotti nel

cuore della cultura (di corte) erano ben conosciuti, assorbiti e tradotti in immagini locali. Per quel che riguardava l'autocelebrazione visiva, il regime di Cristiano V imitava quello del Re francese. Le idee dell'assolutismo, e le espressioni che ne derivarono, furono sorprendentemente omogenee.

Per concludere la storia del Carosello soppresso, bisogna aggiungere che Nicodemus Tessin il giovane, dopo un incontro con Berain, scrisse in una nota che l'artista gli aveva raccontato come il Re danese gli avesse ordinato a Parigi i disegni del costume, e come essi fossero stati consegnati. Non è possibile confermare questa notizia, che attesta, comunque, il traffico che vi era intorno alle immagini delle «feste».

Passiamo ora alle ipotesi. Nel prendere in considerazione la richiesta di immagini da parte di Copenaghen all'inizio del XVIII secolo, dobbiamo ricordare che i divertimenti franco-italiani in maschera ebbero un ruolo centrale nella corte di Federico IV. Il Re, infatti, amava molto le feste, e non aveva dimenticato le impressioni che aveva ricevuto a teatro e durante il carnevale, per esempio a Venezia. Come si è detto, appena poté ingaggiò una troupe di musicisti francesi di corte. Il capo della troupe, René de Montaigu, conosceva bene il teatro degli Italiani a Parigi. Vi sono tracce di quest'influenza nella sua attività presso la corte danese. In quanto organizzatore teatrale, Montaigu tornò più volte a Parigi per cercare ispirazione circa il repertorio e gli allestimenti, per assumere attori, ecc., in poche parole per raccogliere 'materiale' per produzioni artistico-spettacolari. Non vi è prova che egli non si sia anche procurato materiale sotto forma di illustrazioni. Sarebbe, anzi, molto probabile.

Fossard morì nel 1702. I suoi eredi dapprima tentarono di vendere il *Cabinet* al Re, poi lo misero all'asta, sempre in blocco, invano. Infine vendettero la collezione un lotto per volta. Daniel Crönström fece molti acquisti per conto di Nicodemus Tessin il giovane. In base alle mie ricerche questi acquisti sono andati perduti. Molto probabilmente giacciono sul fondo del mar Baltico. (Non hanno nulla a che vedere con il *Recueil Fossard* che fa parte della collezione Tessin, e che fu acquistato da C.G. Tessin qualche decennio dopo). Sarebbe quindi possibile supporre che anche lo specialista del Re danese in «feste» e «spettacoli», Montaigu, abbia fatto acquisti di questo materiale per scopi professionali.

Non vi è prova certa di ciò, ma un piccolo dettaglio può essere interpretato come conferma. Presso la Royal Library di Copenaghen è conservato un foglietto, una nota, in cui l'invecchiato e indebolito Montaigu, pochi anni prima di morire, con mano malferma, chiede soldi a Joachim Wasserschlebe. E chi era costui? Era un sorta di Tessin danese, il più importante collezionista di acqueforti, interessato soprattutto all'arte francese. La sua collezione costituisce la parte più importante della collezione reale danese di acqueforti a Copenaghen. Vien naturale pensare che le pendenze economiche tra i due fossero determinate dalla vendita di un certo numero di stampe francesi. Naturalmente è solo un'ipotesi. La relazione tra Montaigu e Wasserschlebe è invece documentata. Purtroppo il materiale non è inserito né in un catalogo di Wasserschlebe, né in nessun altro. (Il che però non esclude la possibilità che vi sia stato un passaggio).

4. La collezione danese consiste in due parti, più propriamente in un largo volume in folio che contiene due parti del *Cabinet* di Fossard. Niente di definitivo può essere detto sulla rilegatura. Solo una cosa è certa: che essa ebbe luogo dopo che il *Cabinet* era stato smembrato, e non ha nulla a che fare con Fossard. Un esame tecnico conferma le descrizioni di Crönström: Fossard conservava le stampe incollandole su grandi fogli (ripiegati): in altre parole non ancora rilegate ma pronte per la rilegatura. Mancano inoltre, a completare il progetto, didascalie complessive ed indici. Fossard, insomma, ha lasciato solo il torso del suo gigantesco progetto.

La rilegatura del volume di Copenaghen (che comprende in tutto 142 stampe) è stata fatta un po' grossolanamente, senza preoccuparsi ad esempio di preservare i margini. Le due parti della collezione contengono un insieme molto misto di stampe, che spesso sembrano non aver rapporto con il frontespizio: opere, balletti, folklore, farse, commedie e ritratti sono sistemati secondo criteri non immediatamente evidenti⁴.

⁴ Per quel che concerne i criteri di redazione di Fossard, rimando al quinto capitolo della mia dissertazione *Solkonge og manekejser: Ikonografiske studier i François Fossard Cabinet*, Copenaghen, 1991.

Il materiale che qui più ci interessa è quello relativo alla Commedia dell'Arte, e più precisamente al *Théâtre Italien*, la troupe (franco)italiana stabile a Parigi, con la quale Fossard aveva indubbiamente avuto stretti contatti. La seconda parte del volume di Copenaghen è dedicata essenzialmente agli Italiani. Le stampe sono tratte da fonti diverse, e rimontate secondo criteri soggettivi di Fossard (che sarebbero dovuti divenire evidenti alla fine, tramite i testi che avrebbe aggiunto e gli indici). È possibile ricostruire i contesti originali delle stampe, e se ne possono trarre alcune osservazioni interessanti.

Mi concentrerò su un determinato gruppo di stampe, che ha una sua unità, essendo composto da un certo numero di spettacoli di Arlecchino. Vi sono molte grandi stampe tratte da *Arlequin Protée*, *Arlequin Grand Visir*, e *Arlequin Jason*, e inoltre alcune stampe più piccole di cui Torben Krogh ha dimostrato l'attinenza con queste rappresentazioni⁵.

Si suppone in genere che le stampe servissero come una specie di cartellone pubblicitario per la troupe italiana. A conclusione di un'analisi di *Arlequin Protée* si afferma che «questa stampa aveva una funzione pubblicitaria, doveva indurre il pubblico a comprare il biglietto per assistere allo spettacolo»⁶. Il che non è del tutto vero. La questione è più complicata. Lo scopo principale era un altro.

Esaminando i differenti generi di stampe esistenti all'epoca, è facile imbattersi nella categoria degli «almanacchi». Se si analizza la produzione della famiglia Bonnart – responsabile delle incisioni su Arlecchino nella raccolta Fossard – si scoprono immediatamente alcuni almanacchi che presentano, frammiste ad altro, le immagini di queste tre farse di Arlecchino. Sono almanacchi ancora intatti, e si trovano nella Biblioteca Nazionale e al Louvre di Parigi, e anche altrove. Le stampe ritagliate e rimontate da Fossard provengono evidentemente da qui. Poiché sono contenute in almanacchi è necessario situarle in un contesto specifico, visivo, simbolico che permetta una più ampia interpretazione.

⁵ V. nota 3

⁶ K. Neiiendam, in *Holberg og juristerne*, a cura di K. Neiiendam e D. Tamm, Copenaghen 1984, p. 25.

L'almanacco di tipo grande – stampato su due larghi fogli successivamente uniti – ebbe un ruolo significativo nella propaganda e nelle funzioni auto-celebrative del regime. Avvenimenti di spicco ed eventi della famiglia reale furono l'occasione per splendide manifestazioni iconografiche in forma di almanacchi, nei quali la glorificazione e la pompa ben presto ridussero a ben poco il loro originale carattere di calendari. Vittorie, nascite, assedi, matrimoni furono illustrati in composizioni che normalmente prevedevano una raffigurazione dell'avvenimento principale al centro – con il Sovrano ovviamente in un ruolo di primo piano – ed una serie di medaglioni o di riquadri più piccoli che facevano da contorno, in cui si raccontavano episodi supplementari.

È questo anche il modulo compositivo usato per il *Théâtre Italien*, a imitazione quindi, di un genere ufficiale. Queste stampe, cioè, funzionavano come *parodie vivive*. Una grossa parte del repertorio degli Italiani era dedicata alla parodia di forme 'serie' di teatro come l'Opera o la tragedia. Gli almanacchi costituivano il versante iconografico di quest'abitudine. Inoltre il genere «almanacco» era direttamente collegato alla persona del Re.

Siamo così indotti ad osservare quale fosse l'atteggiamento degli Italiens nei confronti della sovranità.

5. Il gruppo di incisioni che vorrei esaminare più da vicino si riferisce all'arlecchinata *Arlequin Grand Visir*. È datato 1688, l'anno successivo alla rappresentazione, e parte del suo interesse deriva dal fatto che fornisce una documentazione per uno spettacolo non incluso nella raccolta di scenari del *Théâtre Italien* del Gherardi.

Un esame di alcuni dei più seri almanacchi pubblicati in quell'anno mostra come parecchi tra essi si occupassero de «La grande victoire» sui turchi in Ungheria. Altri contengono comunque temi turchi, come ad esempio *Le Grand Turc*, *Le Grand Visir*, ecc. Sia gli Italiani che Bonnart sceglievano i loro soggetti in base soprattutto agli interessi del momento.

Le stampe possono essere messe in relazione con uno spettacolo del 1713 al Théâtre de la Foire, composto da Fuzelier e da Biancolelli il giovane (il figlio del leggendario Arlecchino della troupe

franco-italiana)⁷. Ecco gli elementi salienti dell'intreccio: Arlecchino approda alla costa turca in una botte, con una grande scorta di ingredienti ed utensili da cucina (salsicce, pane, pentole, perfino un fuoco con su lo spiedo). La botte è chiamata «Sa mère la tonne». Per introdursi nel serraglio, Arlecchino si traveste da donna, ma è scoperto dal Sultano. Si salva dichiarando di essere il profeta Maometto in persona. Dopo di che è nominato Gran Visir, onorato e riverito. Alla lunga l'inganno è scoperto. Arlecchino viene condannato a morte. Tutto poi finisce bene, ed Arlecchino è perdonato.

Ho lasciato da parte gli intrecci secondari e ho riassunto soltanto quanto concerne il protagonista, Arlecchino.

Nella raccolta Fossard vi sono sei incisioni relative a questo intreccio, montate dallo stesso Fossard. Quattro di esse provengono dall'almanacco. Le elenco in ordine logico, tra parentesi, seguite dal numero della pagina nella collezione, in modo da esemplificare i principi che hanno regolato lo smembramento: (approdo sulla spiaggia) 113; (serraglio) 119; (celebrazione) 113; (esecuzione) 114. «L'esecuzione» è unita ad una incisione-«documento» sullo strangolamento di un Visir. Infine, vi è una incisione indipendente di Arlecchino nella botte (cioè della scena iniziale) a pagina 80. Lo sparpagliamento in questo caso non è accentuato come in altri, ma è comunque evidente come l'ordine logico sia stato sostituito da altre considerazioni, per esempio la quantità di spazio a disposizione nei fogli su cui le stampe sono montate.

Se ora consideriamo l'incisione della prima scena, Arlecchino nella botte – che esiste sia come stampa singola, sia come parte dell'almanacco – saltano agli occhi alcune sue caratteristiche. Insieme alle didascalie ci indirizzano verso diverse aree significanti.

L'approdo alla spiaggia straniera ha le connotazioni di una «nascita miracolosa». Le parole usate – Arlecchino «au ventre de sa mère la Tonne» – sottolineano un simile riferimento. La didascalia dell'almanacco dice inoltre: «Arlequin, cet acteur toujours incomparable/ Nommé fils de la tonne e du grand Jupiter...». È, insomma, di *progenie divina*.

⁷ Cfr. C.D. Rouillard, *Un «Arlequin Grand Visir» joué à Paris en 1687 et ses échos au Théâtre de la Foire*, in «Revue d'histoire du théâtre», 28, Paris 1976.

Qui affiorano diverse indicazioni. Ponendole in un contesto di immagini contemporanee, tenterò di risolvere questo complesso di significati e di renderli accessibili.

Prima di tutto si può notare come Arlecchino sia chiamato *cer acteur*: viene quindi sottolineato l'attore, non il ruolo. O meglio, l'attore si fonde con la maschera. Il tipico legame del comico col personaggio perviene qui ad un livello mitico, nel quale le piccole differenziazioni nella caratterizzazione, o quelle tra il commediante ed il suo personaggio, perdono ogni senso (l'attore principale del *Théâtre Italien*, Domenico Biancolelli, era chiamato sia «Dominique» che «Harlequin»...). Arlecchino era Arlecchino, e basta.

Arlecchino non prevede alcuna distinzione tra realtà del palcoscenico e realtà esterna. Ed inoltre è figlio di una botte ed è re degli dei!

L'enigma di questa apparente insensatezza si scioglie se al posto di «La Tonne» si legge «Latone», Latona. Per comprendere bisogna volgerci alla mitologia riguardante il Re. Luigi XIV aveva organizzato a Versailles il simbolismo connesso alla persona reale intorno all'immagine di Apollo (il Re come dio-sole). Apollo è figlio di Latona, Leto nella versione greca. C'è una fontana del parco che illustra questo mito. In altre parole: mediante una serie di associazioni a partire dal tema «il figlio di Jupiter e di Latona-Latone» si stabilisce una stretta connessione tra Re e commediante, e si indica in Arlecchino un Re capovolto, una grottesca immagine speculare del Sovrano. Inoltre Arlecchino, col suo *enbonpoint* e la sua botte, è anche Bacco. Anche lui è un figlio di Jupiter, un meno rispettabile fratello di Apollo. Ecco che così Arlecchino assume un ruolo in qualche modo sovrano, e si ritorna così alle convenzioni del genere almanacco che vogliono il Re al centro.

Arlecchino è diventato Re da burla. I riferimenti iconografici a questo proposito non sono vaghi o generici, ma precisi e concreti. Di nuovo è la botte come mezzo di trasporto, ed il suo equipaggiamento per cucinare (lo spiedo, le salsicce ed altre eventuali leccornie) ad attrarre la nostra attenzione. Ci troviamo senza dubbio nell'ambito del simbolismo carnevalesco. La rappresentazione di Arlecchino in ruolo dominante, o come Re da burla non è casuale. Si tratta semplicemente di Sua Maestà il *Re Carnevale* in

persona. Il simbolismo culinario in quest'ambito è antichissimo. Ha a che fare con la relazione tra il carnevale e il mondo sotterraneo, che la credenza popolare lega al fuoco, e quindi, con ingenua letteralità, alla cucina. È a partire da questo che la Chiesa, nei suoi sforzi per creare un mondo diabolico, ha creato immagini spaventose come un inferno pieno di calderoni bollenti, le cucine delle streghe, ecc.

La cosa importante, comunque, è che 'l'altro mondo' è sempre associato a fuochi e cucine; che il carnevale è il momento in cui si attenuano le differenze tra questo mondo e l'altro, tra il naturale e l'innaturale, la vita e la morte, l'uomo e la donna; e che le allusioni al cibo sono un aspetto fisso del carnevale medesimo. Troviamo una delle sue più celebri rappresentazioni nel *Combattimento tra Carnevale e Quaresima* di Bruegel, del 1559. In questo quadro possiamo vedere un intero, rumoroso, mascherato, tradizionale corteo che circonda il Re Carnevale, il quale *seduto su una botte*, va a combattere la magra e smunta Quaresima. L'armata è rifornita di spiedi (un particolare che apparirà più tardi nella *Commedia dell'Arte*...). Sua Maestà il Carnevale va alla guerra armato di uno *spiedo* carico di carne. È un tema diffuso in tutta Europa. Ha molte varianti locali, che ruotano tutte intorno ad una realtà presentata come un'immensa cucina, in contrapposizione a quella povera e squallida di tutti i giorni. Avendo molti particolari in comune, qualche volta Carnevale e il grasso Bacco finiscono per sovrapporsi. Bacco è rappresentato con lo spiedo, ecc.

È questa l'immagine fondamentale, derivante dalla cultura non-ufficiale o anti-ufficiale, cui fa riferimento Arlecchino nella farsa turca. Anche in un'altra farsa, precedente, che conosciamo dalle note di Biancolelli, Arlecchino era apparso «en Bacchus... à cheval sur un tonneau» (a cavallo di una botte). Nella stampa del *Grand Visir*, Arlecchino, circondato da ogni sorta di delizie, da salsicce, pollame, vino, nobilitato dalle sue origini mitologico-parodistiche, è avvolto in una duplice regalità: rappresenta sia il lato nero che quello luminoso dell'immagine del principe, con riferimenti culturali che rinviano sia verso l'alto che verso il basso.

A questo punto bisogna appurare se vi sia un più ampio riferimento al carnevale, o se la botte rimanga l'unico riferimento. Un'analisi della farsa del *Visir* mostra come l'intraccio, incentrato

sul tema del falso personaggio illustre (tema frequente nel *Théâtre Italien*, in versioni più o meno famose), ripercorra proprio la struttura di quel 'mito' che si incarnava nel carnevale.

In breve, questa struttura rituale e popolare prevede un misterioso personaggio giunto da un altro mondo, che metta ogni cosa sottosopra, agisca come un creatore di festa e di caos, sia accusato di ogni sorta di misfatti, processato, condannato a morte, e 'giustiziato'. È un tema che può anche essere definito come quello del «Re di un solo giorno». In *Arlequin Grand Visir* abbiamo l'arrivo, la creazione di un caos, il periodo della 'sovranità, una condanna ed una esecuzione (non portata a termine). Negli appunti di Biancolelli sulle parti da lui recitate, troviamo talvolta questa figura di sovrano: Arlecchino come un «creduto principe», come (falso) Re del Marocco, come «Baron de Foeneste», come «Roy de Tripoli», ecc.⁸ Sono note che riguardano la parte iniziale della sua carriera. Nella raccolta del Gherardi, cioè dal 1680 in poi, è un tema ancora più frequente, e resta tale fino alla morte di Biancolelli, nel 1688. Abbiamo dunque Arlecchino «Prince de Chimère», «Baron de Dindonnière», «Roy de Chine», «Grand Sophy de Perse», ecc. — una lunga serie di titoli e reami più o meno assurdi legati a storie simili: Arlecchino è un principe da burla, una caricatura dei nobili, il potente sovrano del Regno del Caos.

Non c'è del resto certo da stupirsi che il tema della regalità avesse una simile posizione durante il regno di Luigi XIV. Sarebbe stato strano il contrario.

Il tema della doppia regalità è presente quasi esplicitamente in una delle altre grandi stampe d'almanacco. Nella incisione *Arlequin Jason* si può vedere Arlecchino-Giasone che entra trionfalmente dopo una vittoria in mare, circondato da un seguito grottesco, una parodia degli argonauti. Arlecchino sul carro trionfale è un'immagine ricalcata su una delle pompose «Entrées» di Luigi XIV, con la differenza che il 'classico' carro di Arlecchino è tirato da maiali, e che i suoi trofei sono salsicce, una testa di maiale, del parmigiano, ecc. Il messaggio che questa immagine trasmette, però, è radicalmente diverso. I versi di accompagnamento specificano

⁸ Cfr. S. Spada, *Domenico Biancolelli ou l'art d'Improviser*, Napoli 1969, pp. 116 sgg., 235 sgg., 303 sgg. [N.d.T.].

come, benché si possano nutrire dubbi su quel che si vede, si tratti proprio di un'entrata trionfale di Giasone (l'eminente personaggio mitologico), anche se

Je crois que les amis des pots et de table
Le prendront de celui du *Prince Mardy-Gras*.

Il corsivo è mio. Vi si dice a chiare lettere che ciò che questa illustrazione raffigura in realtà – sotto la sottile patina di eroicità – è il Gran Principe dei pazzi, Re Carnevale. Non soltanto, dunque, era possibile associare i commedianti ad uno specifico mondo festivo esterno al teatro, ma vi si associavano essi stessi.

6. In un'altra grande stampa della collezione Fossard di Copenhagen vi sono riferimenti burleschi ad un genere che si può considerare legato agli almanacchi celebrativi in quanto costituisce un'altra faccia delle attività di auto-celebrazione visiva del regime. Si tratta dei diplomi di laurea.

Una educazione accademica era governata da convenzioni ferree, che culminavano col momento della laurea. Se l'aspirante dottore aveva i mezzi per pagare, poteva commissionare una magnifica incisione, con al centro l'argomento principale della tesi, espresso in massime. I più poveri dovevano accontentarsi di materiale povero (riciclato). Invece i diplomi dei più ricchi, creati dai migliori artisti, come Le Brun, potevano anche comprendere (oltre alle formulazioni accademiche) un ritratto del Re, circondato da medaglioni che raffiguravano trionfi militari o altri simili avvenimenti.

Nella raccolta Fossard vi è un ritratto a piena pagina del leggendario Tiberio Fiorilli, il cui nome d'arte era Scaramouche, sorretto da una impalcatura allegorica. È evidentemente tratto da una illustrazione più grande, che non era possibile far rientrare nelle dimensioni richieste dalla montatura di Fossard. È un'incisione più volte riprodotta in contesti diversi, e noti. Per esempio in un almanacco del 1664, nel quale Scaramouche è descritto come «de la coucombe citrouille et de la mère oeuvée / Dame Oeye...», viene, cioè, definito figlio di un cetriolo e di un'oca, saltato fuori da un uovo. Con ogni probabilità la versione 'tesi di laurea' è

ancora più vecchia. Nel testo che la commenta l'attore è descritto, in una tiritera napoletana senza senso, come «figlio de Tammero e catammero cocumero cetruolo e de madama papera trentova...», quindi, ancora una volta come figlio di un cetriolo e di un'oca! Inoltre la dedica a Scaramouche, grande protettore del neo-dottore, lo saluta come «Memeo squaquera...».

C'è della follia, evidentemente. Ma vi è anche un metodo, in essa?

Osservando attentamente la composizione dell'incisione ne risulta chiaro il simbolismo: il grande Scaramuccia è circondato da piante di lupino, cavoli, cetrioli, pasta e parmigiano. Lungo i bordi vi sono diversi strumenti musicali, compreso un putipù e vi è un'oca, dalle cui uova stanno spuntando i paperotti. Vi è anche un uccello in gabbia.

La qualità rumorosa e ambigua della musica rappresentata (nel napoletano, regione di provenienza di Fiorilli, il putipù è uno strumento osceno, dalle forti connotazioni erotiche) l'equipaggiamento culinario, le provviste, la nuova vita che spunta... sono tutti elementi che riportano al carnevale, e quindi ad una raffigurazione di Scaramuccia come Gran Principe dei pazzi, che mantiene nel diploma la posizione del metafisico Re Sole.

Le parole «carnevale» e «Napoli», il nostro punto di partenza, ci danno una chiave per le didascalie, solo in apparenza confuse e assurde. Per prima cosa c'è il cetriolo. Nel napoletano è usato per indicare gli organi sessuali maschili. È anche un osceno nomignolo per Pulcinella, in uso fino a questo secolo, e derivante addirittura dal 'primo' Pulcinella, Silvio Fiorillo, padre di Scaramouche. Fiorillo si proclamava «Policinnella de Camarra, de Tammaro Coccumato de Napole...», il che aiuta a chiarire il senso di altri piccoli frammenti del testo, quelli nei quali Scaramouche era chiamato «figlio di Tammero e Catammero». Se poi si dà un'occhiata ai cetrioli, o cocomeri, dell'incisione, potentemente eretti, non si può dubitare del loro significato. Il fatto che siano uniti a cavoli, le cui foglie, strato su strato, si dischiudono in direzione di chi guarda, non indebolisce certo l'impressione di un simbolismo sessuale, in questo caso femminile.

Scaramouche del resto è figlio di un cetriolo e di un'oca! Ed è «memeo squaquera». Ancora una volta ci troviamo nel mondo del

carnevale (napoletano), il gran serbatoio di espressioni e di elementi che passarono poi alla Commedia dell'Arte. «Meo Squaquara» appare nei *Balli di Sfessania* di Callot, una serie di incisioni del 1620, che ha a che fare soprattutto con le danze rituali stagionali, e molto meno con la Commedia dell'Arte⁹. Con «Balli», infatti, non si intende «spettacolo di ballo», ma «danze», e Sfessania è una ben precisa variante napoletana di un genere che include la «moresca», la «danza armata», ed altre simili (altrove conosciute come «Morris dance», oppure «Schwerttanz», ecc.). Nelle immagini di Callot ci troviamo proiettati in un mondo di uccelli, pieno di schiamazzi e batter d'ali, con strani nomi tipo «Cucurucù», «Cucorognà», «Cucubà», a imitazione dei versi trionfali di galli e d'altro. Il gallo ci porta al centro del simbolismo del carnevale, attinente alla relazione con 'l'altro mondo', la regione della morte, o dei sogni, il mondo *sotterraneo*. Il carnevale è un viaggio simbolico nel mondo sotterraneo, i suoi segni sono strettamente legati a temi come il trasporto, il passaggio. Vi ritornano continuamente motivi sessuali e riferimenti alla morte. Il gallo, animale magico, dalle forti connotazioni simboliche, vi svolge un ruolo importante.

Nella superstizione popolare anche l'oca partecipa di alcune delle caratteristiche magiche e simboliche del gallo. Pulcinella nasce da un uovo di oca o di gallina, e spesso è rappresentato seduto lui stesso sulle uova. È legato al regno degli uccelli, come risulta tanto dalle fonti scritte quanto da quelle iconografiche¹⁰.

⁹ Le notizie decisive sono di D. Posner *Jacques Callot and the Dances Called «Sfessania»*, in «Art Bulletin», 59, 1977. L'articolo, per esempio, ricorda il canto rituale che accompagna la storia della danza, ed è citato da Callot nel frontespizio. Posner ritiene che i personaggi rappresentati siano danzatori professionali. C'è ancora molto da scoprire, su queste immagini, ma situarle nel genere *moresca* è di importanza decisiva. Per inciso, simili danze con musica e canti con chiari riferimenti stagionali e rituali sono continuate *fino ai nostri giorni* nel napoletano.

¹⁰ Si veda A. Rossi-R. de Simone, *Carnevale si chiamava Vincenzo*, Roma 1977, pp. 73 sgg. Vi si parla della *Moglie di Carnevale* che sta covando polli (maschi), e di certe connotazioni particolari che ha una maschera della Commedia dell'Arte, Pulcinella, dando esempi storici (un poema del 1688 di Francesco Melosio in cui si parla di Pulcinella covato da una *gallina*) e dei nostri giorni (Pulcinella in veste di un'oca che fa nascere dodici *ochette*), sia in forma di testi che di illustrazioni. Mamma l'oca («la Mère Oye») non è sconosciuta nella tradizione di racconti popolari, si veda, per esempio, la raccolta di Perrault del 1697.

Scaramouche, dai molti nomi fantastici, è quindi esplicitamente legato ai simboli del furore e della pazzia – e questo anche come personaggio *teatrale*. In uno dei testi del repertorio del Gherardi, *Columbine avocat pour et contre* (1685), possiamo leggere questa tirata: «Il mio nome, Signor, è Scaramuzza, Memco Squaquera, Tammera, Catammera e figlio di Cocumero et de Madama Papera trente ova, e unze, e dunze e tiracarunze, e Stacchete, Minossa, Scatoffa, Solfana, Befana, Caiorca per servire à vossignoria». È un testo per molti versi identico a quello del 'diploma', e si colloca in un contesto indiscutibilmente teatrale, e, rispetto a Fiorilli, relativamente tardo. È evidente che certi caratteri (il figlio dell'oca e del cetriolo, o il nome «Memeo Squaquera», qualunque cosa significhi...) sono profondamente intrinseci al personaggio.

Se ci mettiamo a seguire le tracce di «Squaquera», come abbiamo già fatto per scoprire il retroterra culturale di alcuni vegetali ed animali, scopriremo intrecci di significati, che gettano nuova luce sul carattere ambiguo della Commedia dell'Arte e sulle sue potenzialità segrete, su quel che più ha contribuito alla pertinace mescolanza di repulsione e di fascino che suscitava.

Come si è detto il nome «Squaquara» appare nei Balli di Sfessania. È un nome che rimanda all'ambito oca/uccello¹¹. È associato onomatopeicamente al verso dell'oca.

«Squaquara» ci porta al concretissimo e preciso rapporto tra Commedia dell'Arte e carnevale. L'anello di congiunzione è costituito da Giulio Cesare Croce (1550-1609), il «poeta del carnevale», che aveva un piede nel campo del mondo rituale delle feste,

Personaggi simili sono conosciuti anche in Scandinavia, e chiamati «uova d'oca». Per quel che riguarda i rapporti tra piazze, maschere e commedianti si veda anche B. Premoli, *Le radici dell'albero della libertà*, Roma 1990, in particolare il capitolo «Mondo alla rovescia e festa popolare come metafora della cuccagna», con una ricca rassegna iconografica sull'argomento.

¹¹ Cfr. A. Rossi-R. de Simone, *Carnevale si chiamava Vincenzo*, cit., p. 195. Dario Fo mi ha raccontato che l'espressione «Carnevale squaquera» si usa per l'ultima notte di carnevale. Deriverebbe da «squaquere», «cacare nei calzoni», o «avere una diarrea». Come a dire un'immagine del carnevale «che defluisce», «si dissolve» all'avvicinarsi della Quaresima. È un'interpretazione strettamente collegata con gli aspetti osceni del carnevale. Non vi è del resto motivo per cui il suono «Squaquera» non determini associazioni diverse. Ne *La maschera di Bertoldo* di P. Camporesi (Torino 1976) troviamo solo riferimenti al significato osceno della parola.

ed uno in quello della Commedia dell'Arte. Croce scrisse molto, e cose molto differenti, compresi alcuni «processi a Carnevale», ma è famoso soprattutto per i libri su Bertoldo, il contadino folle e demoniaco. Tra i suoi lavori troviamo titoli come *La solenne e trionfante entrata dello squaquarantissimo et sloffegiantissimo Signor Carnevale in questa città*, oppure *Tragicommedia di Squaquadrante Carnevale e di Madama Quaresima*, da cui risulta evidente che «Squaquara» era semplicemente *Carnevale stesso*. Un tipico titolo di quella tradizione in cui Croce si inserisce è *Il processo e confessione del squaquarante Carneval*, Bologna, 1515. Fiorilli era, insieme a Biancolelli, l'attore principale della troupe Italiana. Per gran parte della sua carriera venne associato ad alcuni aspetti essenziali di temi carnevaleschi, e poteva anche rappresentare *Carnevale stesso*. È giunto il tempo di dare un riconoscimento alle polemiche della Chiesa contro la Commedia dell'Arte. La loro disputa non era basata solo sulla paranoia, ma anche su fatti obiettivi. Il teatro era *realmente* connesso con gli strati demoniaci o demonizzati della cultura e della coscienza.

Per di più Scaramouche viene spesso raffigurato (nella vita privata) amante delle donne, del cibo e del vino. Maschera e persona si sono fuse in un prototipo: quello del Re della festa, di Carnevale. Sembra del resto che egli stesso ne sia stato consapevole, come accadeva nel caso dell'«entrata» di Biancolelli sul carro trionfale.

Il genere stampa ci segnala inoltre che il commediante sta facendo il verso al Sovrano, in tutta la sua metafisica *grandeur*.

Torniamo all'incisione di Scaramouche, tenendo presente il suo rifarsi al genere «diploma», per aggiungere un'altra sfaccettatura al ritratto che ha cominciato ad emergere.

Dopo le conclusioni del «candidato» (che in puro stile carnevalesco, cioè 'alla rovescia', deplora l'industriosità, la virtù e la logica, ed elogia i loro opposti) e l'omaggio al protettore, il grande Scaramouche, sotto la cui protezione sta anche il mondo degli studi poiché il mondo *intero* è un grande teatro, segue la dichiarazione secondo cui «Has theses tueri conabitur ASINUS ASINONIUS de monte asinorio. Die... Arbiter erit DOCTOR GRATIANUS CAMPANACCIUS, de Budrio. PRO LAUREA IN AULA FRANCOLINENSIS». La sede di questa solenne cerimonia è la «Università di Francolino».

Tutti questi riferimenti all'asino ci portano all'antimondo, alla tradizione delle chiassate, dei pazzi, ecc., in cui l'asino ha un ruolo rappresentativo. In una fonte del XIV secolo, una delle prime per noi interessanti sull'uso della maschera, il *Roman de Fauvel*, (nel quale appare un carattere demoniaco, Helequin, l'antico antecedente di ciò che sarà Arlecchino), il personaggio principale, il Fauvel del titolo, è un asino. Anche la *festum asinorum* medioevale è una caricatura del mondo ufficiale. Inoltre i buffoni indossavano creste di gallo, oppure orecchie d'asino, ecc.

Di nuovo possiamo rifarci a Giulio Cesare Croce, che ha scritto *Conclusiones Quinquaginta tres di Francolin dal Macilento Graziano Partesano da Francolino*, e, soprattutto, *Cun l'assistenza del Don Memeo Squaquara*, cioè con l'assistenza proprio di quello «Squaquara» di cui si è parlato a proposito dell'affiliazione al Carnevale di Scaramouche! Ci sono dunque *esplicite ratifiche carnevalesche* che collegano «Squaquara», «Francolino» e «Graziano».

Croce, per inciso, ha prodotto parecchio materiale di questo tipo, per esempio uno *Studio del celebratissimo, eruditissimo et plusquam oplentissimo arcidottor Gratian Furbson da Franculin*, che è dichiarato *utilissimo per tutti i Professori delle Scienze matematiche, e per i studiosi delle opere bizzarre e capricciose*. Una raccolta di tirate della Commedia dell'Arte, della fine del 1500, è intitolata *Le cento e Quindici conclusioni in ottava rima del Plusquam perfetto Dottor Gratiano Partesano da Francolin*. C'è una chiara corrispondenza col titolo di Croce. Inoltre lo stesso Croce scrisse una parodia di una cerimonia di laurea ambientata in un'osteria.

Il rovesciamento dei rituali universitari ed accademici in un anarchismo osceno e comico è ottenuto tramite una serie di elementi che conducono a categorie diverse – meno facilmente distinguibili di quel che in genere appare. Infatti si sovrappongono tra loro, e vi sono legami evidenti tra ciò che accade *dentro* e ciò che accade *fuori* del teatro. È quindi importante sottolineare come il «diploma» di Scaramouche *non* appartenga all'iconografia teatrale. Ha a che fare con istituzioni *non-teatrali* (come il Sovrano, o l'Università) che assumono un valore carnevalesco *per mezzo di* Scaramouche (attore!) poiché egli, come più volte si è detto, è

inestricabilmente legato al mondo non-cristiano della festa, a sua volta conosciuto dallo spettatore *fuori* dal teatro, ma anche in combinazione col teatro. Come si è già detto non è solo l'occhio dello spettatore che unisce questi due ambiti. Per la Chiesa, si trattò di qualcosa di molto allarmante.

L'incisione di Scaramouche della raccolta Fossard sottolinea questa relazione con ancor maggiore evidenza delle incisioni di *Arlequin Grand Visir*, poiché non è legata ad un determinato spettacolo ma esibisce semplicemente il personaggio/tipo/maschera – lasciandolo aperto alle influenze di quei caratteri propri alle incisioni e alla loro area di significato.

7. Rispetto all'ambigua situazione sociale e religiosa degli attori francesi, gli Italiani occupano una sorta di zona franca, almeno fino al momento in cui anche il Re adottò l'atteggiamento della Chiesa, ostile al teatro. I nodi vennero al pettine nel 1694 (che, simbolicamente, fu anche l'anno della morte di Scaramouche), con la pubblicazione di un documento nel quale l'autore, un frate teatino italiano residente a Parigi, parlò, tra l'altro, anche *in favore* del teatro, in base al fatto che nelle alte sfere non vi si rinunciava, mentre anzi le diverse troupes godevano di impieghi e privilegi. Apriti cielo! Il povero frate fu privato del diritto di predicare e di insegnare, benché dichiarasse a più riprese d'essere stato mal citato e mal compreso, e benché ritrattasse ogni sua parola. Ne derivò un buon numero di scritti in condanna del teatro, tra cui bisogna ricordare, per l'acutezza intellettuale e le capacità verbali che rivela, quello di Jacques Bénigne Bossuet, intitolato *Maximes et réflexions sur la comédie*, comprendente centinaia di argomentazioni sul teatro. È un vero monumento a questa rigida tradizione. Il teologo (sull'onda delle persecuzioni contro il *Tartufo*) era mal disposto soprattutto nei confronti di Molière. Ma anche gli italiani ebbero la loro parte di attacchi per la loro oscenità e crudeltà.

Sembrerebbe che il gioco dietro le quinte sia stato il seguente: la moglie del Re, la bigotta Madame de Maintenon, era probabilmente a favore di un bando totale del teatro, il Re era pronto ad acconsentire, alcuni teologi della Sorbonne lo teorizzavano, mentre altri gruppi, più pragmatici e moderati ritenevano che l'elimina-

zione anche dei divertimenti 'onesti' (le forme decenti di intrattenimento) avrebbe lasciato i giovani in balia di piaceri peggiori. La linea vincente fu la moderata, che però ovviamente non poté proteggere anche quegli intrattenimenti che non erano affatto 'onesti'. Gli Italiani erano finiti sotto il riflettore, e il loro teatro era non-morale per programma.

Nel 1694, si discusse ad alto livello della loro situazione. Nel 1696 si decise, per l'oscenità di parole e gesti, di operare una stretta sorveglianza sulle commedie degli Italiani, in modo da sopprimere il teatro alla prima occasione.

Perciò quando il fulmine scoppiò, un anno dopo, e la troupe fu bandita dalla città, non fu proprio un fulmine a ciel sereno. Le nuvole si stavano addensando già da qualche anno. La grande mobilitazione di forze contro il teatro richiedeva un qualche gesto, quanto meno rappresentativo. Ci sono ottime ragioni per ritenere che gli Italiani furono sacrificati *simbolicamente*, visto che non era possibile eliminare l'intero mondo del teatro. (Più o meno trent'anni dopo, in Danimarca si presero misure repressive nella stessa direzione, il risultato fu un'interdizione *de facto*, un'azione non simbolica, ma realmente oppressiva).

La spiegazione ufficiale della cacciata degli Italiani nel 1697 – una satira contro Madame de Maintenon – è chiaramente una costruzione a posteriori. Un simile affronto politico era al di là della portata degli Italiani. Però se si considera Madame de Maintenon come il simbolo di un principio, bisogna riconoscere ch'ella era stata sistematicamente provocata.

Il sogno di Fossard era stato che il Re acquistasse il suo *Cabinet*. Come si è già detto, il *Cabinet* era, a modo suo, un prodotto tipico dell'epoca, con velleità di enciclopedismo e di universalità, e racchiudeva molto più di quel che generalmente si intende per Recueil Fossard. Conteneva, comunque, anche diversi volumi sui comici Italiani. Fu mostrato al Re nel 1699, e di nuovo nel 1702, quando Fossard era ormai morto, ed i suoi eredi volevano vendere. Ma il Re non volle comprarlo. Il che si spiega da più di un punto di vista.

Traduzione di Mirella Schino