

Maria Ines Aliverti

**PER UNA ICONOGRAFIA
DELLA COMMEDIA DELL'ARTE.
A PROPOSITO DI ALCUNI RECENTI STUDI**

Il lettore che ha seguito questa rivista sin dal suo inizio, avrà senza dubbio presente il saggio che Ferdinando Taviani ha dedicato nel primo numero alla Commedia dell'Arte e in particolare alle caratteristiche basilari delle pratiche recitative degli attori e delle attrici; come già nell'introduzione al volume sulla Commedia dell'Arte scritto in collaborazione con Mirella Schino¹, ma ancor più in questo ultimo studio di Taviani, l'iconografia non fornisce solo uno spunto di lettura, ma costituisce la base documentaria a partire dalla quale si intende delineare un'interpretazione affatto nuova del fenomeno. Il ruolo che l'investigazione iconografica assume nel lavoro di Taviani — nei limiti che cercherò di precisare in rapporto anche ad altri studi sull'argomento apparsi di recente — è stato per me, ma credo anche per altri lettori avvertiti, il segnale di quanto prossimo al mutamento sia questo mai sopito Proteo della storiografia teatrale, e insieme il presagio di quanto nuove e varie siano le forme che esso si appresta ad assumere.

Accade proprio nei fatti che da più parti, e su riviste di indirizzo alquanto diverso, siano stati pubblicati contemporaneamente alcuni articoli² dedicati ad aspetti dell'iconografia della Commedia del-

¹ F. Taviani - M. Schino, *Il Segreto della Commedia dell'Arte*, Firenze, La Casa Usher, 1982. Il titolo del saggio è *Un vivo contrasto. Seminario su attrici e attori della Commedia dell'Arte*, in «Teatro e Storia», I, 1 (ottobre 1986), pp. 25-75, ill. 1-43. Nel corso di queste pagine i riferimenti bibliografici a questo saggio saranno inseriti nel testo in forma abbreviata utilizzando la sigla VC.

² M.A. Katritzky, *Lodewyk Toeput: Some Pictures Related to the Commedia dell'Arte*, in «Renaissance Studies», I, 1 (march 1987), pp. 71-96, ill. 1-29 fuori testo, pp. 97-125 e *Italian Comedians in Renaissance Prints*, in «Print Quarterly», IV, 3 (september 1987), pp. 236-254, ill. 160-177. Per i riferimenti bibliografici all'uno e all'altro articolo verranno utilizzate rispettivamente le abbreviazioni LT e IC; F. Siguret, *Matamore et Fracasse. Théâtre et Iconographie politique dans la première moitié du XVII^e siècle*, in «Revue d'Histoire du Théâtre», XXXIX, 2 (avril-juin 1987), pp. 243-254, ill. 1-X; A.F. Ivaldi, *Sulle maschere della Commedia dell'Arte nelle porcellane europee del secolo XVIII*, in «Teatro Archivio», pp. 59-84, ill. 1-22 fuori testo. Il lettore vorrà perdonare la mancanza di illustrazioni nel presente lavoro, ma ogni referenza figurativa nasce in queste pagine nell'ambito della discussione sugli articoli presi in esame, che il lettore è opportuno conosca; i rinvii saranno fatti direttamente alle illustrazioni che compaiono

l'Arte. Ancor più direttamente dello studio di Taviani essi assumono la documentazione iconografica come oggetto di indagine specifica: intendo cioè dire che in tre su quattro di questi lavori, seppur con ineguale rigore, il documento figurativo è il fine primario della ricerca; il quarto denuncia nel suo stesso titolo lo spostamento di interesse che, a partire dall'iconografia teatrale, viene attuato verso il campo della storia delle idee. Dirò subito che la portata di questi lavori non è la medesima e che nelle pagine che seguono farò riferimento soprattutto agli articoli di Taviani e di Margaret A. Katritzky poiché essi pongono nuove questioni di metodo e offrono quindi un fertile terreno di riflessione per le future esperienze. Infatti ciò che qui interesserà non saranno le oggettive acquisizioni documentarie — pur relevantissime e da segnalare in uno soprattutto dei due lavori della Katritzky — ma i problemi metodologici aperti da questi studi per quanto riguarda la ricerca, l'analisi e l'utilizzazione della documentazione iconografica.

Aspetti metodologici generali

Guardando a ritroso lo sviluppo dell'iconografia teatrale negli ultimi trent'anni non si può dire che l'appello lanciato nel 1957 dal prof. Kindermann³ abbia trovato molti orecchi o cuori sensibili. Forse per la sua stessa generalità, forse per l'immensità dei compiti che dettava e a confronto dei quali lo studioso, normalmente isolato, si sentiva piccolo e sprovveduto, si può proprio dire che esso sia caduto nel vuoto. Almeno per quanto riguarda la Commedia dell'Arte — ma certo in molti altri fra i campi di studio elencati da Kindermann — non è stata elaborata quella «iconografia generale specializzata con introduzione specifica» che costituirebbe il pozzo al quale gli storici del teatro attingerebbero nuovi e preziosi materiali di analisi. Viene da pensare che, dal punto di vista della storiografia, l'appello del prof. Kindermann potesse essere considerato con tutto il rispetto un po' ingenuo. Una iconografia specializzata,

in quegli articoli. Ringrazio Margaret A. Katritzky per avermi personalmente messo al corrente del suo importante lavoro di ricerca.

³ H. Kindermann, *Wir brauchen theatergeschichtliche Iconographien!*, in «Maske und Kothurn», III, 4 (1957), pp. 289-293.

così come Kindermann la intende, nel campo della tradizione di studi della Commedia dell'Arte, non può nascere come Minerva tutta armata dalla testa di Giove, ma abbisogna di un terreno pazientemente dissodato e reso fertile. In questo campo infatti una tradizione di ricerca iconografica esiste, si può cioè parlare di iconografia teatrale e di una sua utilizzazione a fini storiografici, ma esiste con i limiti propri ai contesti in cui è emersa. La fondazione di una iconografia specializzata non può quindi procedere da un suggerimento indotto e generico, ma dalla valutazione specifica della tradizione storiografica e dei problemi che essa pone o ha posto allo studioso.

Per quanto generale e onnicomprensiva possa essere una iconografia specializzata in un settore specifico della storia del teatro — e la Commedia dell'Arte non fa certo eccezione — essa non può ridursi a un elenco, seppur rigorosamente stilato di *items* (neanche un semplice catalogo di un museo teatrale o di una collezione dovrebbe ridursi a questo), ma presuppone orientamenti metodologici che possono e debbono emergere nell'ambito delle specifiche tematiche storiche. Questo principio di cui ho verificato l'efficacia nel corso di una mia indagine precedente⁴, mi pare debba egualmente esser messo in opera nella particolare e per ora disordinata configurazione di problemi storici e di spunti metodologici che insorgono a partire dalle ricerche contemporanee sull'iconografia della Commedia dell'Arte.

Se si guarda alla tradizione di studi ereditata in questo campo, due sono sostanzialmente quelle che si potrebbero definire le linee maestre: si può dire anzi che la prima di esse — proprio per la caratteristica preponderante attribuita dalla storiografia alla Commedia dell'Arte come teatro di tradizione basato sui tipi fissi — ha fatto la parte del leone: nella maggioranza degli studi canonici (Mic, Duchartre, Pandolfi, Nicoll) la documentazione iconografica è riunita preminentemente secondo la logica di pertinenza dei tipi fissi, per dimostrarne le caratteristiche generali, l'evoluzione e la durata. Questa linea ha precisi addentellati storico-iconografici che vanno dall'impresa di Maurice Sand, che inaugura una iconografia sistematico-descrittiva delle maschere italiane, a quelli che sono, risa-

⁴ M.I. Aliverti, *Il ritratto d'attore nel Settecento francese e inglese*, Pisa, ETS, 1986.

lendo nel tempo, gli oggettivi documenti della grande divulgazione figurativa dei tipi della Commedia all'italiana: la serie delle figure teatrali prodotte da botteghe famose come quelle dei Bonnart e dei Mariette nel XVII secolo, la serie di *Habits* incise da François Joullain per l'*Histoire du Théâtre Italien* di Luigi Riccoboni (1728), basate soprattutto su una definizione stereotipa dei personaggi, le fantasie teatrali diffuse agli inizi del XVIII secolo dall'arte di Gillot, di Watteau e dei loro seguaci. È quindi pienamente giustificato l'intervento di Moureau sulla *Iconographie théâtrale*, nell'importante catalogo della mostra parigina dedicata a Watteau⁵, che si muove appunto nella tradizione d'indagine dell'iconografia dei tipi fissi.

L'altra linea degli studi ha proceduto invece un po' in sordina perché è stata coltivata, seppur in maniera sporadica e occasionale e non sempre con eguale impegno, nell'ambito della ricerca storico artistica⁶. Essa riguarda, o dovrebbe riguardare, l'analisi degli oggetti figurativi nelle loro singole e specifiche occorrenze, l'esame dei contesti artistici di produzione (committenti e artisti), dei documenti figurativi correlati (copie, varianti e riprese di temi iconografici). Solo occasionalmente questo tipo di indagine si è posto il problema del rapporto tra l'occorrenza figurativa e, se c'è e quando, l'occorrenza teatrale di cui quella, con le dovute limitazioni, costituirebbe il documento. Benché questa linea di studi non abbia sempre affrontato esplicitamente il problema, essa tuttavia ha prodotto nel suo insieme una serie di dati che di per sé costituisce una base documentaria di partenza: nomi di pittori, incisori e stampatori, varietà e caratteristiche di quelli che si potrebbero definire come alcuni sottogeneri specializzati, nell'ambito della figurazione di genere dedicata al teatro. Ma non solo: dal punto di vista metodologico essa richiama lo studioso di teatro a considerare anche su un terreno che non è suo — quello della storia dell'arte — le singole occorrenze figurative affinché si renda conto delle numerose variabili implicite nell'esame del documento iconografico, che spesso con troppa disinvoltura restano lettera morta per gli storici del teatro.

⁵ F. Moureau, *Iconographie théâtrale*, in *Watteau 1684-1721*, catalogo dell'esposizione, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 23 ottobre 1984 - 28 gennaio 1985, pp. 509-528.

⁶ Si vedano le numerose referenze bibliografiche nel primo dei due lavori della Katritzky e in particolare il paragrafo «The current state of scholarship on the pictures» (*LT*, pp. 75-81).

Gli studi di Taviani e della Katritzky possono essere considerati sotto un certo aspetto gli ultimi figli — ma fatti più smaliziati e disinvolti — rispettivamente della prima e della seconda di quelle linee. Possono, ma non debbono. Se infatti ci si limitasse a questo, non ci renderemmo conto del contributo innovatore che essi rappresentano nei confronti delle rispettive tradizioni di indagine. Direi piuttosto che partendo da punti di vista e interessi diversi questi due studiosi hanno cominciato a calpestare ognuno il territorio del vicino. La domanda che sorge alla fine di una lettura incrociata dei loro saggi è se sia lecita ancora oggi la separatezza di questi due territori e se non sia giunto il momento di affrontare con consapevolezza metodologica ciò che in pratica si viene manifestando come linea di tendenza.

Alcune considerazioni di ordine generale emergono dagli studi di Taviani e della Katritzky e devono qui essere ulteriormente evidenziate come terreno comune. Innanzitutto il documento iconografico non viene finalizzato a una ricostituzione del tipo astratta dal contesto culturale che ha prodotto l'immagine e che sottende al suo o ai suoi significati. Il riproporsi delle tipologie e dei modelli formali viene indagato in relazione a un insieme assai ampio di fenomeni culturali: per la Katritzky si tratta di una indicazione puntuale dei contesti di appartenenza del documento iconografico: allegorie dei mesi (febbraio-carnevale), scene di conversazione (intrattenimenti privati di concerti e conviti), stampe popolari (feste della Cuccagna, trionfi carnevaleschi, giochi, stampe moraleggianti sulle «bararie» e i cantimbanchi), vere e proprie scene teatrali di commedie o componimenti farseschi; per Taviani di un'indagine, attraverso l'immagine, sulla figura scenica e il comportamento fisico degli attori e delle attrici, sulle logiche pre-espressive che ne sono alla base e che rinviano a un insieme assai diversificato di pratiche del corpo: danza e canto aulici, danze popolari carnevalesche, acrobazie, combattimenti ecc.⁷

Entrambi questi studi sottraggono la ricerca sulla Commedia dell'Arte ad alcuni pregiudizi, o forse sarebbe meglio dire che la privano di alcune facilitazioni di cui godeva da tempo e che riguar-

⁷ «Cerchiamo [...] una tecnica del comportamento che non si identifica con il carattere comico del tipo fisso, e che quindi può trascenderne i limiti, mutarne i colori» (*VC*, p. 44).

dano l'interrelazione dei tre aspetti fondamentali: il professionismo, i tipi fissi, il canone recitativo di tradizione. Non che questi siano di per sé vanificati, ma si rivela falsa la loro interrelazione come nucleo costitutivo 'originario' della Commedia dell'Arte. I documenti iconografici presentati dalla Katritzky appartengono in gran parte alla seconda metà del XVI secolo e indicano assai bene quanto diversificati anche a livello formale ed espressivo fossero gli ambiti spettacolari in cui si manifestavano i tipi della Commedia e quanto complesse le relazioni — non solo quelle storiche riguardanti l'origine del professionismo — ma anche quelle oggettive di compresenza fisica di attori professionisti, danzatori e musicisti, dilettanti eruditi, all'interno di una stessa occorrenza festivo-spettacolare o di intrattenimento.

«La presenza degli attori non è affatto limitata agli stretti confini della pura e semplice commedia messa in scena da compagnie itineranti di professionisti [...]. Anche dopo che tali compagnie si erano ben stabilizzate, caratteri nei costumi della Commedia si possono ritrovare in circostanze e scenari diversi, offrendo un vasto raggio di intrattenimenti. L'esatta relazione della Commedia con la commedia erudita, con le feste di corte e con quelle popolari delle fiere, con le pratiche abili dei cantimbanchi e dei loro assistenti e con le chiassose allegrie del carnevale deve essere ancora indagata in modo soddisfacente» (*LT*, p. 74).

Il saggio di Taviani mette d'altro canto in chiaro come all'origine (e si intende qui il termine non in senso semplicemente cronologico) della Commedia dell'Arte non vi sia la formulazione di un corpus unitario di segni scenici, ovvero la stilizzazione codificata e trasmissibile di un linguaggio recitativo.

«Ciò che noi chiamiamo oggi 'stile' o 'tecnica' della Commedia dell'Arte è un modo di recitare che si fonda soprattutto sui modelli della harlequinade e della pantomima sette e ottocentesca, filtrati più tardi dall'invenzione artistica del mimo moderno» (*VC*, p. 34). «Quel che noi chiamiamo Commedia dell'Arte non era una tradizione né tanto meno una scuola. Non lo era stata mai. Le diverse compagnie e i diversi attori avevano in comune usi e costumi scenici e produttivi, non una via all'arte. Questa quando c'era era patrimonio individuale e segreto» (*VC*, p. 41). È necessario quindi «va-

lutare il grado di sintesi che l'attore riesce ad operare a partire dalla realtà di riferimento» (*VC*, p. 39).

I suggerimenti di ordine metodologico generale che si possono trarre da questi lavori vanno dunque nel senso di un riconoscimento non meramente di principio ma oggettivamente documentabile — in questo caso tramite l'iconografia — del carattere sincretico della Commedia dell'Arte e della eterogeneità delle pratiche culturali che la compongono.

Armando Fabio Ivaldi e Françoise Siguret circoscrivono invece i loro interessi all'ambito della iconografia del tipo fisso: per questo i loro lavori mi paiono anche da un punto di vista metodologico meno interessanti in questa sede. La scelta potrebbe essere in parte giustificata dall'oggetto e dalla finalità delle loro ricerche. Le porcellane del XVIII secolo, che formano l'oggetto dell'analisi di Ivaldi, sono certo un prodotto artistico di serie e che nel caso specifico di un'immagine riguardante la Commedia dell'Arte, risente fortemente della fortuna figurativa di un particolare tipo (nel caso proposto dalla ricerca di Ivaldi si tratta di Arlecchino). La Siguret, dal canto suo, intende dimostrare i significati di allegoria e satira politica che negli anni tra il 1630 e il 1640 si accumulano intorno al tipo del capitano «spagnuolo» vanaglorioso e spaccone⁸.

L'esame di alcune caratteristiche metodologiche di questi studi riguardo alla specifica individuazione e utilizzazione del documento iconografico differenzia in maniera più evidente il contributo dei singoli studiosi.

Aspetti metodologici specifici

I lavori di Margaret A. Katritzky mettono in luce, come ho già accennato, un rilevante numero di nuovi documenti figurativi appartenenti non solo a collezioni pubbliche, ma apparsi, in questi ul-

⁸ Per quanto riguarda l'utilizzazione del documento iconografico, la Siguret mostra una disinvoltura davvero un po' eccessiva. Ella presenta in gran parte le immagini dei *Capitani* incise da Abraham Bosse (1602-1676). Se si può capire che la Siguret abbia voluto limitare la propria indagine alle significative stampe di Bosse, proponendo solo pochissimi altri esempi di iconografia del *Capitano* nella prima metà del XVII secolo, resta tuttavia incomprensibile la noncuranza con la quale in questo lavoro si trascurava di definire, da un punto di vista storico artistico, il contributo di Bosse, di cui non si menzionano neppure il nome di battesimo, né le date di nascita e di morte.

timi anni, anche sul meno facilmente accessibile mercato antiquario. Scopo primo e dichiarato della studiosa, in sottile polemica con la disinvoltura degli storici del teatro, è l'accurata datazione e attribuzione dei materiali, sia per comprendere meglio i legami tra artisti, committenti e mercato — che la Katritzky si riserva forse di investigare ulteriormente (*LT*, p. 94) — sia per indagare i rapporti tra artisti e attori nel caso di rappresentazioni sulla scena, di intrattenimenti di corte o di feste popolari. Al di là di questo ovvio, ma certo purtroppo non universalmente praticato principio, i due lavori della Katritzky aprono più o meno esplicitamente altri numerosi e importanti interrogativi e mettono in opera alcuni interessanti principi di metodo.

Esiste tuttavia tra i due studi una certa disparità anche di procedimenti. Il primo di essi che sembra dover precedere l'altro per l'ampiezza dell'impostazione e le dichiarazioni metodologiche che contiene, è dedicato a Lodewijk Toeput (il *Pozzoserrato*)⁹ e ad altri pittori a lui variamente collegati. Esso analizza sei gruppi di opere (dipinti, disegni e incisioni) prodotte nell'ultimo quarto del XVI secolo e nei primi anni del XVII: scene di commedia di Ambrose I Francken; scene invernali o allegorie dell'Inverno di Lodewijk Toeput e di Louis de Cauerly; scene di carnevale di Leandro Bassano; scene di concerto di Pieter de Jode e di Toeput, scene di convito mascherato di Toeput e di Marten de Vos; scene di banchetto in un giardino di Sebastian Vrancx.

Il metodo si fonda soprattutto sulla ricerca di *gruppi di opere in relazione*, sulla loro collazione e comparazione, sia in base ai rapporti specifici di scuola che collegano alcuni di questi pittori, sia in base all'oggettiva connessione stilistica e compositiva delle opere, alle quali si aggiunge l'esame delle diverse versioni di una composizione ripresa da mani diverse e delle stampe di traduzione. Tale metodo che permette alla studiosa di correggere date e attribuzioni precedenti delinea una bella mappa di autori e opere variamente in relazione con il tema della Commedia dell'Arte.

L'omogeneità relativa di questi documenti per quanto riguarda i

⁹ Sul Pozzoserrato si veda anche il recentissimo volume *Toeput a Treviso. Ludovico Pozzoserrato, Lodewijk Toeput, pittore neerlandese nella civiltà veneta del tardo Cinquecento*, Atti del Seminario, Treviso, 6-7 novembre 1987, a cura di S. Mason Rinaldi e D. Luciani, Asolo, Aeculum, 1988.

loro ambiti di produzione (il rapporto fra italiani e fiamminghi resta tuttavia ancora un nodo fondamentale da indagare per questa pittura teatrale) e le loro caratteristiche di genere, permettono di evidenziare alcuni problemi basilari che vanno tenuti presenti nell'ambito di una ricerca sulla iconografia della Commedia dell'Arte. Si deve aggiungere qui che i problemi emergono nella misura in cui la singola opera non viene ricercata e investigata tout-court come un documento sulla Commedia dell'Arte: il carattere documentario in questo senso deriva all'opera prima di tutto dalla contestualizzazione in un ambito storico-artistico in cui le specifiche configurazioni riguardanti la Commedia dell'Arte assumono valori, limiti e significato. Ciò avviene naturalmente sia in negativo che in positivo ed è in questo secondo aspetto che l'analisi della Katritzky appare un po' rinunciataria — forse a beneficio dei ravveduti storici del teatro — rispetto ad alcune intuizioni metodologiche davvero interessantissime. In negativo in quanto — la studiosa fa bene a sottolinearlo — «sarebbe ingenuo accettare queste immagini come istantanee effettivamente accurate o anche compendi di ciò che esattamente un determinato artista ha visto in una specifica occasione. Ogni registrazione pittorica è — in minore o maggior grado — condizionata da precedenti artistici o tradizioni» (*LT*, pp. 80-81); e in particolare «ogni interpretazione di queste pitture di celebrazioni cortigiane è complicata dal fatto che sebbene possano registrare eventi specifici, anche se questi potessero essere identificati, gli elementi compositivi potrebbero essere largamente presi a prestito da opere precedenti, riducendo e oscurando così il loro valore come registrazioni documentarie» (*LT*, p. 85).

Ma proprio in quest'ultimo caso sembra esser messa da lato la possibilità di una valutazione documentaria positiva della ricorrenza di specifiche configurazioni di attori, che viene invece presa esplicitamente in esame più oltre nel lavoro (*LT*, p. 93) a proposito di una composizione di Vrancx dove ricorre, come in molte altre, la triade Pantalone-Innamorata-Zanni che suona il liuto o il violino, «una formula compositiva che può essere trovata varie volte nei lavori olandesi dal 1590 in poi, e che Vrancx può aver trapiantato interamente nella composizione [...] Solo da uno stretto esame e confronto delle molte occorrenze di questa configurazione di attori, e dalla messa a punto di una cronologia sondata in senso storico arti-

stico sarà possibile interpretare il suo pieno significato nel contesto della Commedia dell'Arte e della sua iconografia» (LT, pp. 93-94). La prudenza — è giusto — non è mai troppa, ma fatto salvo il rigore metodologico mi pare che il topos iconografico della configurazione di attori meriti già da ora un rilievo specifico in quanto è uno di quei luoghi che possono condizionare la ricerca stessa.

La *configurazione* infatti potrebbe assumere rilevanza dal suo stesso ripetersi, specialmente se ciò accade in contesti documentari assai diversificati. Per *configurazione di attori* intenderei infatti — forzando un po' il significato attribuito a questa definizione dalla Katritzky — non solo l'occorrenza di uno stesso determinato gruppo di attori o tipi, ma anche la particolare figurazione composta dalle loro specifiche attitudini o comportamenti fisici.

Merita di essere valutato il caso proposto nelle pagine della Katritzky: il ricorrere della triade Pantalone-Innamorata-Zanni nel dipinto di Lodewijk Toeput (LT, ill. 20) e in quello di Marten de Vos (LT, ill. 21), entrambi raffiguranti un banchetto: all'aperto e in uno scenario campestre il primo, in una sala il secondo. La studiosa li esamina con attenzione e data entrambi intorno al 1590; ritiene tuttavia probabile che la composizione di de Vos costituisca l'antecedente di quella di Toeput. Nella loro stretta somiglianza questi due dipinti ci propongono la medesima configurazione di attori: eguale passo danzante per lo Zanni che suona e per Pantalone; lieve, ma un tantino rigida, la posizione della dama che incede elegante e maestosa in mezzo a loro. Il contesto nobile dei festini, gli atteggiamenti del terzetto (nel quadro di Toeput i tre portano la maschera), suggeriscono che si tratti di una esibizione in cui predomina l'elemento della danza. È importante quindi certamente documentare — anche iconograficamente — l'oggettiva partecipazione, con interludi danzati e cantati, di questi gruppi di attori-danzatori agli intrattenimenti del ceto colto ed elevato; è importante cercare di determinare in quali casi si tratti di professionisti; è infine ugualmente importante essere consapevoli che Toeput e de Vos possono rappresentare anche una scena ricomposta nella loro fantasia, o copiata da altri; ma è certamente vero che quella specifica configurazione di danzatori, il passo e le movenze che li caratterizzano, appartengono a un codice spettacolare effettivamente praticato e di cui viene data

e ripetuta quell'immagine¹⁰ perché particolarmente significativa (è l'illustrazione del contrasto formale tra i due uomini e la donna), tenuto conto delle figurazioni che la danza mette in opera e delle leggi della composizione pittorica che ne limitano la rappresentazione fissata sulla tela o sul foglio. Tutte queste questioni — l'ultima elencata non meno delle altre — riguardano l'iconografia teatrale.

Perché rinunciare ad esempio, come fa la Katritzky, a riconoscere che una variante compositiva della medesima configurazione compare in uno dei quadri dell'incisione di Ambrogio Brambilla: *Che diavolo è questo ...*, da lei con perizia identificato nel Foglio 35r del Recueil Fossard (IC, ill. 175 e 176)? Il contesto dell'incisione del Brambilla in cui questa configurazione compare è quello di una stampa popolare; la variante della configurazione del terzetto illustra lo Zanni che danza e suona un flauto di fronte alla coppia costituita da Pantalone e Innamorata nelle stesse attitudini dei dipinti di Toeput e di de Vos: danzante lui, maestosa e un po' rigida lei. La diversità delle rispettive posizioni dei danzatori non riguarda gli atteggiamenti né il carattere della danza che è indubbiamente la medesima; il contesto tuttavia è diverso e questo pone certamente alcuni problemi. È lecito parlare nel caso di una configurazione come questa di «stately dance», ovvero di danza aulica, come fa la Katritzky riferendosi al quadro di Toeput? (LT, p. 90). O piuttosto non si manifesta anche qui quella compresenza delle due gamme contrastanti (carnevolesca e aulica) che caratterizza secondo Taviani il legame formale e scenico dello Zanni e dell'Innamorata? Questo spiegherebbe forse la 'valenza' del terzetto nei due diversi contesti dei dipinti e dell'incisione.

Che significa la presenza di una medesima configurazione di attori-danzatori in una incisione italiana e in un dipinto fiammingo, di genere alquanto diverso? Una mappa degli artisti interessati alla

¹⁰ In effetti il terzetto compare spesso, e in una configurazione simile (Zanni che suona il liuto — Pantalone con passo di danza — Innamorata elegante e altezzosa) anche in una delle piccole scene delle decorazioni a grottesche di Antonio Ponzano per le stanze principesche di Trausnitz, riprodotte in G. Schöne, *Die Commedia dell'Arte. Bilder auf Burg Trausnitz in Bayern*, in «Maske und Kothurn», V, 1 e 2 (1959), pp. 74-77 ill. tav. I-IV fuori testo, pp. 179-181, ill. tav. I-VIII fuori testo; per l'immagine in questione si veda la tav. VIII, ill. 26 e l'ill. 27 (Zanni che danza con la donna).

Commedia dell'Arte e della diffusione di certi topos iconografici, comparata a una mappa della diffusione delle compagnie è evidentemente nella sua completezza un sogno irraggiungibile. E, qualora si potesse disporne, rivelerebbe certamente alla fine significative disomogeneità. Come già osservava Sterling — in uno dei primi studi sull'iconografia della Commedia dell'Arte — gli autori della maggior parte delle raffigurazioni di attori italiani del XVI secolo sono fiamminghi; a giustificazione di questo basterebbe la tradizione artistica di quei paesi nella pratica della pittura di genere e la maggiore diffusione dell'incisione nei paesi di cultura protestante, oltre al reale e provato coinvolgimento degli artisti nella organizzazione degli spettacoli popolari¹¹.

Nel suo secondo lavoro la Katritzky mette giustamente in rilievo il contributo di alcuni incisori italiani operanti in aree — come Venezia e Roma — che meriterebbero dal punto di vista della produzione di una *imagérie populaire* riferita alla Commedia dell'Arte una investigazione più sistematica. Ritengo infatti che potrebbe dare qualche risultato significativo analizzare i documenti iconografici e le loro caratteristiche in precisi e circoscritti contesti di produzione. La Katritzky si sofferma ad esempio (ma in modo non approfondito) su due editori e incisori attivi a Venezia intorno alla metà del XVII secolo: Niccolò (o Nicolò) Nelli e Ferdinando (o Ferrando) Bertelli¹². Un interesse maggiore viene rivolto in questo studio a Ambrogio Brambilla, attivo a Roma tra il 1579 e il 1599, la cui at-

¹¹ Per le osservazioni di Ch. Sterling si veda il suo saggio *Early Painting of the Commedia dell'Arte*, in «Bulletin of the Metropolitan Museum of Art», n.s., II, 1 (Summer 1943), pp. 11-32 e in particolare le pp. 30-31. Gli studi sui *Rederijkers* (Retori), le corporazioni olandesi che organizzavano rappresentazioni e gare drammatiche, hanno mostrato la partecipazione e l'influenza a vari livelli di molti artisti in quegli spettacoli. Si veda l'ormai classico studio di A. Heppner per il XVII secolo, *The Popular Theatre of the Rederijkers in the Works of Jan Steen and his Contemporaries*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», III (1939-1940), pp. 22-48, e il più recente lavoro di W.S. Gibson per il XVI secolo, *Artists and Rederijkers in the Age of Bruegel*, in «The Art Bulletin», LXIII, 3 (september 1981), pp. 426-446.

¹² La Katritzky pubblica tra le altre due note incisioni che uscirono dalla bottega del Bertelli: *L'Arboro della Pazzia* (1568) e *Il Trionfo del Carnevale ...* (1569) (JC, ill. 167 e 169). La seconda illustrazione appare lievemente smarginata e per questo forse non vi compare a destra in basso la firma del Bertelli. Inoltre l'incisione del British Museum sembrerebbe una copia, eseguita con tratti più plastici e grevi e con visibili omissioni e differenze, della incisione del Bertelli, rispetto alla quale infatti l'immagine si presenta invertita. Si veda l'incisione originale in P. Toschi, *Stampe popolari italiane*, Milano, Electa, s.d., ill. 55 e in B. Premoli, *Ludus Carnelevarii*, Roma, G. Guidotti, 1981, ill. 106.

tività si situa nell'ambito dello sviluppo dell'*imagérie populaire* importata a Roma da stampatori d'oltralpe, francesi e olandesi. La personalità di questo artista letterato di origine milanese, autore di poesie dialettali e vivace testimone del mondo carnevalesco e della farsa popolare, meriterebbe certo di essere ulteriormente approfondita.

Artisti e attori

La questione di metodo implicita nell'utilizzazione che Taviani fa delle immagini raffiguranti i comici dell'Arte è se e come queste immagini documentino il comportamento degli attori italiani in scena. Bisogna sottolineare ancora che la ricerca di Taviani non si basa sul riconoscimento di un codice generale della Commedia dell'Arte ma sull'esame di alcuni principi di comportamento fisico (equilibrio precario, gioco della sproporzione fra investimento di energia e azione fisica, tensione fra parti del corpo) che fondano la cultura del corpo dei singoli attori e ne caratterizzano l'indole professionale. Lo scopo di Taviani è stabilire le leggi della codificazione personale del comico dell'Arte e le demarcazioni che separano la sua da altre pratiche spettacolari o tecniche del corpo quali la danza aulica da una parte e l'acrobazia o la distorsione buffonesca dall'altra, che pure l'attore utilizza nel gioco di dissonanza tra il livello pre-espressivo e quello espressivo.

Non entrerei qui nel merito dei contenuti pur rilevanti apportati dall'analisi di Taviani, ma desidero solo mettere in rilievo i suoi criteri nell'esame del documento iconografico. È evidente che Taviani parte dal presupposto che l'immagine costituisca — entro certi limiti — un documento del comportamento scenico. La definizione che egli dà del comportamento («energico») dell'attore gli permette di escludere apertamente dal suo esame le incisioni del Callot¹³ e di

¹³ «Basta confrontare le incisioni raccolte da Fossard con quelle dei *Balli di Sfessania* di Callot, per rendersi conto della distanza che separa il comportamento energico dell'attore dalla esagerazione contorsionistica. Callot sembra tradurre in immagini una fantasticheria sul teatro» (VC, p. 53). Cosa rappresentino effettivamente i *Balli* è una questione con una lunga storia critica. Le recenti interpretazioni dimostrano tuttavia i legami di queste figure di Callot con le danze moresche; si veda D. Posner *Jacques Callot and the Dances Called Sfessania*, in «The Art Bulletin».

riunire una serie di immagini di Arlecchini e Mezzettini tardo-seicentesche e settecentesche sotto il comun denominatore della «danza nobile come base pre-espressiva», e altre tre ultime serie di immagini di Vecchi e Arlecchini del Recueil Fossard (XVI secolo e inizio del XVII) e di Arlecchini delle *Compositions de Rhétorique* (1600) sotto il comun denominatore della «lingua energica». A volte Taviani estrapola, ritagliandole da una scena, le immagini dei singoli attori, non ai fini di uno studio sull'evoluzione del tipo fisso — come accadeva in precedenti raccolte iconografiche — ma per analizzare la *posizione di base* dei vari attori, e quindi ai fini di una loro precisa individuazione scenica.

Tuttavia una disomogeneità esiste tra queste serie di tavole che Taviani utilizza per il riscontro iconografico-documentario della sua tesi. Benché — come ammette lo stesso Taviani — non sia giusto «cercare coordinate strettamente cronologiche per individuare il momento in cui la Commedia dell'Arte recita sotto l'egida della danza aulica» (VC, p. 48)¹⁴, le immagini presentate nelle tavole sulla danza nobile (VC, pp. 49-50) riguardano un periodo e un ambito circoscritto dell'attività dei comici (Francia fine XVII e inizi XVIII secolo) in cui l'esercizio della danza (il *ballet de cour*) come base pre-espressiva costituirebbe un riferimento culturale quasi d'obbligo.

Ma certo, considerando una per una le immagini di Arlecchino proposte da Taviani, una differenza potrebbe tuttavia essere stabilita tra l'opera di un Mitelli o di un Gillot e le altre dove la tendenza a utilizzare uno stereotipo è evidente: si tratta, in quest'ultimo caso, di posizioni di saluto o di incedere agile e saltellante a cui si sono dovute limitare le mani di disegnatori meno felici; anche se si possono escludere da questo giudizio l'immagine 11, tratta da una famosa incisione derivata da un dipinto di Watteau, e la 21 che ha la grazia di un ricordo affievolito di Callot. L'Arlecchino di Giuseppe Maria Mitelli (VC, ill. 14) e soprattutto la sequenza di Arlecchini di Gillot incisa da François Joullain (1697-1778) (VC, ill. 17-19) sono

tin», LIX, 2 (june 1977), pp. 203-216. La Katritzky fa giustamente osservare che in molti documenti da lei presentati i *Mattaccini* con le loro pose contorte, convivono con i saltimbanchi e i tipi della Commedia (LT, p. 96).

¹⁴ I documenti presentati dalla Katritzky e la stessa *Narrentrepp* (v. alla nota 10) di Trausnitz sembrerebbero dimostrarlo.

invece di tipo diverso e mostrano meglio quella «dissonanza sottile, non certo drammatica e violenta, fra il substrato pre-espressivo nobile, elevato, e il risultato espressivo, comico, buffonesco», di cui parla Taviani (VC, p. 51).

Si potrebbe forse cercare di distinguere da una parte *le immagini dei tipi* che assumono connotazioni fisse e ripetibili e dall'altra *le immagini degli attori* che funzionano come ideogrammi di un gioco scenico. Nella figurazione delle prime prevarrebbero i codici, cioè quelle pratiche non propriamente teatrali (danza o comportamento cortigiano o acrobazia) ma utilizzate anche dagli attori come base pre-espressiva, più adatti a esprimere i significati di un'immagine di serie: si è già visto il caso di una configurazione di danza ricorrente. Nella figurazione delle seconde prevarrebbe invece il linguaggio specifico dell'attore raffigurato, un momento dell'azione che mostra quei segni che l'attore organizza secondo il suo personale modo di recitare; più facilmente questo genere di immagini si organizza in sequenze, quasi a evitare la fissazione del «tableau»: la sequenza dell'Arlecchino di Gillot e, in misura minore, l'incisione isolata di Mitelli, rimandano — mi pare — a linguaggi che hanno il loro fondamento fisico nell'equilibrio sinuoso e precario di quei corpi. Non sarebbe credo difficile individuare «la posizione di base» dell'Arlecchino che deve aver colpito la fantasia di Gillot¹⁵.

È certamente utile, al fine di stabilire criteri di principio nella documentazione iconografica, separare le immagini provenienti dalle *serie* di tipi o figure e quelle provenienti dalle *sequenze* di scene. Questo lavoro è molto opportuno soprattutto per quanto riguarda il Recueil Fossard dove — come ben mostra l'indagine della Katritzky (IC, pp. 248-249) — appaiono a volte arbitrariamente ritagliate o isolate immagini appartenenti a sequenze e dove l'ordinamento delle immagini di una stessa sequenza risulta ipotetico.

Taviani utilizza alcune figure del Recueil Fossard a fondamento della sua analisi sulla «lingua energica». Senza voler intaccare la validità dell'intuizione di Taviani a proposito del linguaggio dei primi comici e dell'energia che anima la loro presenza scenica, sarebbe tuttavia utile un vaglio più puntuale dei documenti iconogra-

¹⁵ Rimando a questo proposito alle indicazioni su Gillot contenute nel mio lavoro sul *Ritratto*, cit., pp. 100-105.

fici. La Katritzky — ma già altri studi precedenti (*LT*, p. 82 e n. 45) — avevano mostrato ad esempio il rapporto tra alcune tempere e disegni di Ambrose I Francken (1544-1618), riguardanti due scene comiche con uno stesso gruppo di attori (*LT*, ill. 1 e 2-3), con il Foglio 45 del Recueil Fossard: l'incisione firmata *H. Liefrinck* (Hans I Liefrinck 1518-1573) illustrante una *Comédie ou farce de six personnages*. Di recente è comparsa (1980) sul mercato artistico londinese una piccola tavola: *A scene from a play, an old man cuckolded*, con l'attribuzione «French school, circa 1600», che mostra la stessa composizione dei sei personaggi; secondo la Katritzky si tratterebbe dell'originale da cui Liefrinck ha tratto la sua incisione (*LT*, ill. 4). La studiosa inglese attribuisce l'opera ad Ambrose I Francken, ascrivendola alla medesima sequenza delle altre. Si tratta indubbiamente della medesima troupe e forse di una serie di scene consecutive. Le prime due (*LT*, ill. 1 e 2-3) raffigurano un maldestro tentativo di corteggiamento da parte del vecchio e la punizione che ne segue: la consequenzialità di queste due scene è evidente. La scena del dipinto invece (*LT*, ill. 4) che rappresenta l'incoronamento del vecchio, sul capo del quale l'innamorata tiene poggiato un copricapo con un bel paio di corna, presenta alcune differenze che mi fanno pensare non si tratti della stessa occorrenza spettacolare o della stessa commedia o farsa. Ma anche in questo caso le scene di Francken potrebbero essere considerate dal punto di vista della documentazione degli attori e del loro linguaggio recitativo, come una sequenza. Anche se in esse gli attori non compaiono mascherati è indubbia la loro identificazione tipologica: il Vecchio, gli Zanni, gli Innamorati. La forza espressiva dei corpi di questi attori è certamente presente in tutte le immagini di Francken: nelle due prime scene violente e animate e in quella dell'incoronazione, tradotta nell'incisione del Recueil Fossard. Tuttavia rispetto alle altre due quest'ultima è più statica e composta e maggiormente vi risalta quel vigore classico dei tre corpi maschili che impressiona giustamente Taviani.

Viene da chiedersi — e la domanda non mi pare illegittima — fino a che punto si può attribuire all'attore quello che, almeno in parte, può appartenere all'artista che lo raffigura. Nel caso di Francken le due immagini di movimento (*LT*, ill. 1 e 2-3) e quella più statica (*LT*, ill. 4) sono, dal punto di vista dell'interesse che

l'occhio dell'artista porta alla scena, assai diverse ai fini almeno della resa compositiva e del significato finale che in questa si esprime: l'immagine dell'incoronamento, per la sua stessa staticità, assume un contenuto morale e quasi tragico che manca alle altre due.

Le intenzioni e le capacità dell'artista condizionano certo in maniera determinante la raffigurazione di un attore. Prendiamo ad esempio l'ultima tavola che Taviani presenta (*VC*, p. 58) e che riguarda «la lingua energica» dell'Arlecchino del Recueil Fossard, la cui schiena è tesa come un arco pronto allo scatto, comparata a quella dell'Arlecchino delle *Compositions de Rhétorique* (Tristano Martinelli), le cui spalle sono costantemente sollevate. Si può davvero esser sicuri che la diversità delle *posizioni di base* dei due Arlecchini sia il frutto di «canoni fisici molto diversi» (*VC*, p. 59) e quindi vada riferita a due attori differenti e che invece non sia il frutto di mani diverse in diversi contesti figurativi? Come non pensare che chi ha disegnato con tratti così rigidi le tavole per le *Compositions*, fosse incapace di fatto di presentare la schiena arcuata altrimenti che ingobbendola e incassando il collo?

Quanto sia importante la definizione e la contestualizzazione dell'immagine utilizzata come documento iconografico dal punto di vista storico artistico, risulta evidente anche dalla lettura dell'articolo di Ivaldi. Il saggio di Ivaldi tocca — seppur non sempre in modo chiaro — il problema del rapporto tra l'evoluzione teatrale delle maschere e l'iconografia, diffusa attraverso il repertorio formato dalle incisioni, e le raccolte di modelli in uso nelle manifatture di porcellana, resi celebri dall'arte di modellatori famosi. L'analisi di Ivaldi si basa soprattutto sulla produzione di Meissen e sul contributo di un grande *Modellmeister*, Iohann Ioachim Kändler (1706-1775) e solo in maniera secondaria sulla manifattura di Nymphenburg e sull'opera dell'italiano Francesco Antonio Bustelli (1723-1763).

Ma è certamente a proposito di Kändler che insorgono i problemi più interessanti nell'ambito di questo studio. Si tratterebbe di stabilire se e come in una produzione così profondamente condizionata dal gusto di un'epoca e dal mercato, oltre che dal progredire delle tecniche, l'evoluzione dei modelli iconografici risenta della evoluzione oggettiva della pratica teatrale e/o (la prospettiva di Ivaldi è un po' incerta) del tipo teatrale. Verso il 1738 la produzione di Arlecchini di Kändler registra un mutamento significativo: le sue figure abbandonano la rigidità che le caratterizza e si trasformano in piccole sculture di forte carica espres-

siva. Che alla base di questa evoluzione ci sia un perfezionarsi della tecnica della porcellana di pasta dura e un uso più maturo delle fonti iconografiche (cioè sostanzialmente del patrimonio di modelli fornito dall'incisione) e che a questi fattori si aggiunga un'oggettiva esperienza teatrale, consapevole dell'apporto professionale dei comici, non sono dati indifferenti. L'ipotesi di Ivaldi — che effettivamente Kändler sia sensibile a una esperienza teatrale diretta — è suggestiva ma richiedeva un più puntuale riscontro sui possibili modelli iconografici, per stabilire se effettivamente in quella sua evoluzione l'artista elaborasse una iconografia importata, o si sforzasse di tradurre nella materia della porcellana suggestioni formali che gli provenivano dalla vita della scena¹⁶.

Che anche in questo settore della produzione artistica si registrino aree, per quanto circoscritte, di collegamento diretto con la pratica scenica, conferisce a quei determinati oggetti che ne fanno parte un valore documentologico ben diverso: non si tratterebbe in questo caso dell'evoluzione del costume teatrale o della fortuna, pur significativa, di determinate configurazioni formali.

Conclusioni

Forse queste poche osservazioni potrebbero chiudersi con un invito un po' diverso da quello lanciato tanti anni orsono da Kindermann e più rispondente allo stato attuale delle nostre ricerche: l'invito a esplorare in direzioni circoscritte e definite il territorio degli studi di iconografia teatrale. Precisamente circoscritte in relazione ai periodi e agli ambiti storico-artistici, definite nelle linee interpretative funzionali ai singoli contesti storico-teatrali.

L'iconografia teatrale non deve limitarsi a fornire nuovi e più numerosi documenti a sostegno di tesi storiografiche consolidate¹⁷, ma deve procedere verso un modello di ricerca interdisciplinare in cui le rispettive competenze dello storico del teatro e dello storico dell'arte mutualmente si arricchiscano, contribuendo all'apertura di nuovi orizzonti interpretativi.

¹⁶ Mi riferisco soprattutto alle pagine 66-69 del saggio di Ivaldi.

¹⁷ A fronte dell'indubbia validità di alcuni suoi spunti interpretativi, questa resta l'idea di fondo della Katritzky sulla funzione dell'iconografia della Commedia dell'Arte: si leggano, a questo proposito, le riflessioni conclusive dei suoi lavori.